

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Periodismo III (Teoría General de la Información)



TESIS DOCTORAL

Indagación del asesino en serie en Pascual Duarte

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Francisco Pérez Abellán

Director

Wenceslao Castañares Burcio

Madrid, 2012

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO III

PROGRAMA DE DOCTORADO CON MENCIÓN DE CALIDAD

TESIS DOCTORAL



Indagación del asesino en serie
en Pascual Duarte

Autor: Don Francisco Pérez Abellán

Director: Dr. D. Wenceslao Castañares Burcio

Madrid 2012

Indagación del asesino en serie
en Pascual Duarte

Francisco Pérez Abellán

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	07
1. LA VIDA DEL GENIO.....	19
1.1.Renueva la novela.....	26
1.2.Reconocido en todas partes.....	32
1.3.Sus obras mayores.....	34
1.4.Novelas cortas.....	34
1.5.Libros de viajes.....	34
1.6.Poesía.....	36
1.7.Otros géneros.....	36
2. EL PROCESO CREADOR.....	37
2.1.La España negra.....	42
2.2.Análisis de los mimbres.....	45
2.3.Heredero de un talante universal.....	47
2.4.La madre es la patria.....	52
2.5.El desafío irónico.....	53
2.6.El ejercicio de la inteligencia.....	56
3. EL PODER DE LOS ASESINOS EN SERIE.....	59
3.1.Concepto de asesino en serie.....	62
3.2.Grandes criminales.....	65
4. LO QUE SABEN LOS MÁS PRÓXIMOS.....	67
4.1.Camilo estuvo en Badajoz.....	69
4.2.Lo que saben los más radicales.....	79
4.3.El estupor de la violencia.....	85
5. DEFINITIVAMENTE: FICCIÓN.....	87
5.1.Estado mental.....	88
5.2.Realidad, ficción y creación.....	91
5.3.Gutiérrez Solana, maestro del vivir.....	104
5.4.La creación del mundo.....	106
5.5.De Nobel a Nobel.....	117
6. LA CREATIVIDAD.....	123
6.1.Noción de la creatividad en Peirce.....	136
6.2.Abducción e inducción.....	141
6.3.Deseo de ser artista.....	146
6.4.Análisis peirceano del fenómeno artístico.....	154
6.5.El delirio narcisista.....	161
7. REALIDAD Y FICCIÓN EN LA LITERATURA.....	167
7.1.La imaginación interpreta la realidad.....	171
7.2.La realidad que pierde crédito.....	174
7.3.La verdad del mundo literario.....	188

8. EL UNIVERSO DE LOS ASESINOS EN SERIE.....	193
8.1. La constante de la mujer como víctima.....	199
8.2. El papel de asesino de mujeres.....	201
8.3. ¿Es Pascual Duarte un asesino en serie?.....	204
8.4. Análisis de los crímenes de Pascual.....	208
8.4. 1 Primera muerte.....	209
8.4. 2 Segunda muerte.....	209
8.4. 3 Muerte del Estirao.....	210
8.4. 4 El parricidio. Momento cumbre.....	211
8.4. 5 El único asesinato social.....	212
 9. REFERENTES EN LA LITERATURA CRIMINAL.....	 217
9.1. La biblioteca de la sangre.....	219
9.2. El garrote.....	220
9.3. Los verdugos.....	235
 10. EL PENSAMIENTO DE PASCUALILLO.....	 241
10.1. La violencia psicopática.....	273
10.2. La violencia depredadora.....	278
10.3. Perfil psicológico de Pascual Duarte.....	291
10.4. Falso loco.....	294
 11. TIPIFICACIÓN DEL ASESINO EN SERIE.....	 301
11.1. La literatura de casos criminales.....	305
11.2. La naturaleza del psicópata.....	319
11.3. ¿Es Pascual Duarte un psicópata?.....	338
11.4. La mente asesina: el mecanismo letal.....	350
11.5. Coincidencias con el criminal homologado.....	382
11.6. ¿Es Pascual Duarte un asesino organizado?.....	394
11.7. ¿La muerte de la madre explica los crímenes?.....	405
 12. CONCLUSIONES.....	 415
12.1. Bibliografía.....	419
12.2. Anexos. Biblioteca básica de Camilo José Cela.....	430
12.3. Ensayo.....	431
12.4. Poemas.....	431
12.5. Diccionarios. Libros de viajes.....	432
12.6. Teatro. Relatos.....	433
12.7. Memorias.....	434
12.8. Entrevistas. Libros de artículos.....	435
12.9. Traducciones al Inglés.....	436
12.10. Al francés.....	437
12.11. Al alemán.....	437
12.12. Al sueco.....	438
12.13. Ediciones clasificadas del Pascual Duarte.....	438
12.14. Libros sobre Camilo José Cela.....	441
12.15. Ilustraciones.....	443

INTRODUCCIÓN

El objetivo fundamental de esta investigación es dilucidar qué elementos reales pueden apreciarse en un personaje de ficción como es Pascual Duarte. Esta pregunta resulta tanto más relevante cuanto que, con el retrato de su personaje, Cela se adelanta a la descripción científica que posteriormente se haría de los asesinos en serie. Contestar esta pregunta nos ha llevado primero, a preguntarnos por las relaciones entre la realidad y la ficción, y después, a analizar hasta qué punto un personaje literario encarna de forma paradigmática, la personalidad de los asesinos en serie. Nuestra hipótesis de partida es que ajustándose al perfil de los asesinos en serie, la obra de Cela no sólo es una expresión artística de enorme valor literario, sino que su análisis resulta muy útil para profundizar en el conocimiento de la conducta de tales personalidades.

Sin embargo nuestros motivos son más amplios, pues tratamos de centrar el interés en el análisis de los llamados asesinos en serie, verdaderos catálogos vivientes del mal, que con su estudio pueden ayudar a obtener el antídoto contra la proliferación del delito violento. Todo eso contribuirá mediante la información a prevenir la delincuencia, estudiar a los delincuentes y obtener un futuro de equilibrio entre la necesidad de

combatir el crimen y la intención de entenderlo, donde sea posible vivir con menos cárceles y un nivel moderado de individuos en reinserción.

¿Es la ficción un trasunto de la realidad? ¿Es Pascual Duarte un personaje real o solo un ente de ficción? ¿Qué es lo que evoca la intención de crear? ¿Dónde se inspira el escritor? ¿Se sirve el escritor de fragmentos de otros libros con los que produce un material nuevo? ¿Es Pascual Duarte resultado de la experiencia en la guerra? ¿A qué puede haberse debido su éxito? ¿Se adelantó Cela a la descripción de la personalidad de un asesino múltiple?

A esta reflexión invita la obra de Cela, y como se demostrará a lo largo de esta investigación, supo trazar con gran maestría la existencia de un ser empujado al asesinato, que disfruta cumpliendo sus deseos más ruines y que queda preso como en una tela de araña de una prosa eficaz, fina y cortante.

Al finalizar la guerra civil (1936-1939) el premio Nobel Camilo José Cela (1916-2002) consigue en Madrid un trabajo burocrático y aburrido donde se dedica la mayor parte del tiempo a escribir literatura. Es tal su fortuna que de estos escarceos surgirá *La familia de Pascual Duarte*, publicada en 1942, la novela llamada a reanimar las letras españolas después del trauma de las armas. También es la obra en español más traducida y publicada después de *El Quijote*. La historia recrea la peripecia vital de Pascual, un mozo extremeño que hace daño a lo más próximo y con frecuencia a lo que ama y que terminará en el garrote vil una vida de oprobio.

Algunos ven en este argumento un guión de la lucha fratricida sin mentarla, donde la violencia y la sinrazón provocaron la división de la patria en dos bandos, la muerte de inocentes, el odio y la destrucción. Pascual Duarte es desde luego una metáfora de la violencia exacerbada, la tiranía del más fuerte, el machismo ancestral y la vigencia del psicópata incontrolable.

Cela, durante la guerra, estuvo destinado con las fuerzas nacionales en la zona de Badajoz y Torremegía. Allí se produjeron brutales actos militares y crímenes contra la humanidad. El joven Cela, un muchacho alto, delgado, delicado del pulmón que sacaría de su enfermedad vivencias personales para escribir *Pabellón de Reposo* no sería extraño que hubiera fijado su talento en algún rollo judicial hoy desaparecido. O en la estela de algún famoso criminal rescatado de la memoria colectiva. Cela es uno de los escritores que menos datos facilita sobre sus materiales. Nadie conoce el principio de su inspiración, ni lo ha hablado nunca. Su elaboración es tan secreta como la fórmula del más célebre jarabe de cola. Al maestro le gusta hablar de resultados pero no del proceso de elaboración. Mucho tiempo después, cuando redacte una de sus más grandes novelas, *Oficio de tinieblas 5*, lo hará cubierto con un biombo negro, desde luego para aislarse del mundo y favorecer la concentración, pero también para que nadie vea lo que está haciendo: ni siquiera los más íntimos.

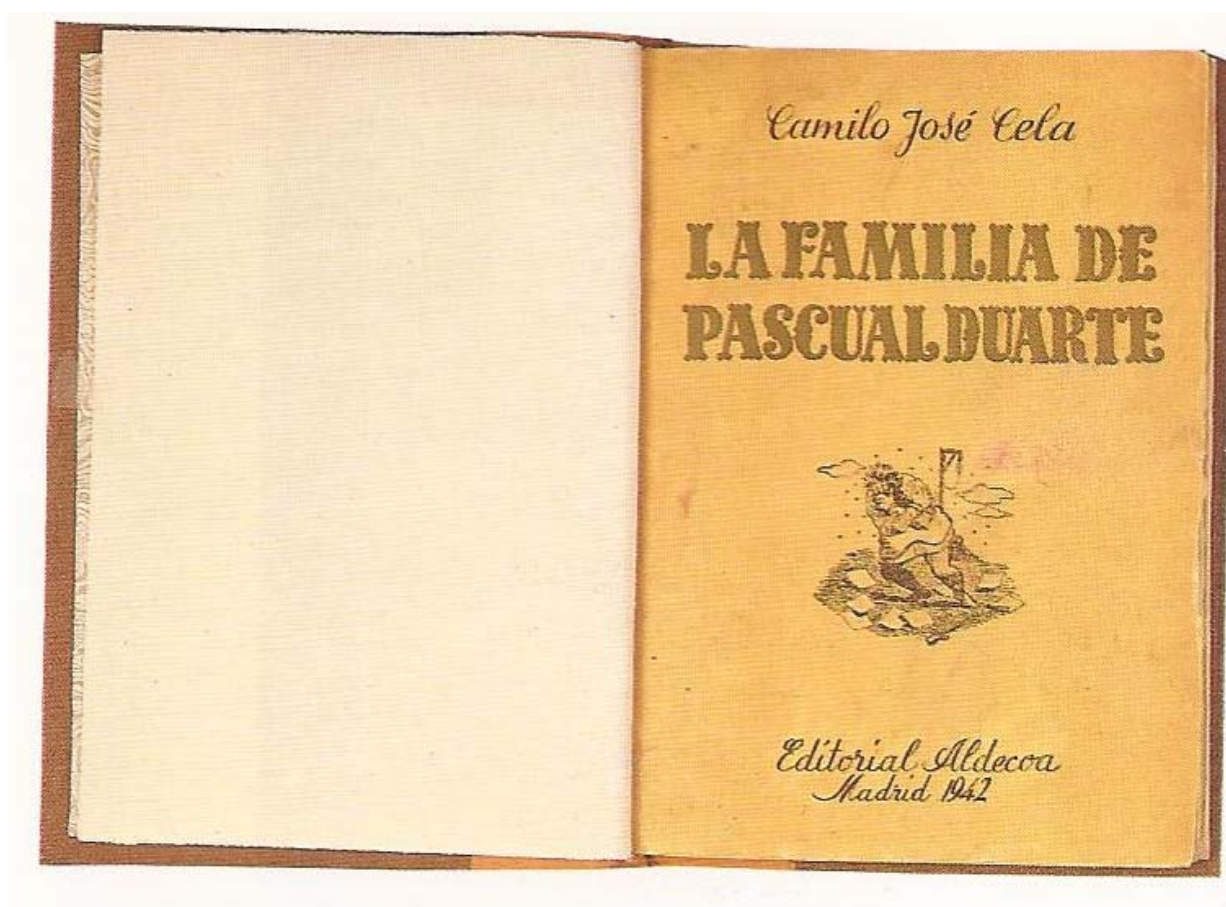
Cela crea en soledad, aislado, explorando su mundo lleno de telares que clasifican palabras o crean neologismos. En *La colmena* (1951) hay un personaje que encarnó el propio Cela en la versión cinematográfica que regala palabras. Ese es el fondo de su laboriosidad.

Otro Premio Nobel (2010), Mario Vargas Llosa, al contrario que Cela, reconoce en seguida la importancia de identificar las fuentes. Para él, la novela es una copia de la vida que a veces se fabrica con materiales reciclados de la propia existencia, como esas chabolas que de pronto son parte de un palacio derribado o esas carreteras que se hacen con neumáticos viejos. Para ese titánico esfuerzo, el autor se convierte en un suplantador del supremo creador.

Vargas Llosa cree que el siglo de la novela es el XIX, por sus omnipotentes autores como Tolstoi, Dostoievski, Melville, Dickens, Balzac y Flaubert, pero reconoce que el siglo XX ha sido también el de la novela, en virtud de la ambición de unos cuantos narradores de distintas lenguas y tradiciones que han fabulado historias para suplir las deficiencias de la Historia, entre otros principalísimos, él mismo.

En ese camino está también Cela, también Nobel, en plena juventud, contándole al mundo la historia de un asesino de repetición, mucho antes de que los cronicones reparen en él como personaje histórico.

“Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía “era verdad”... “Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como que sean buenas o malas y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero” (Vargas Llosa 2007: 15). Lo cierto es que a partir de cierta edad, algunos lectores preferimos estar leyendo algo que nos parezca de verdad sino verdadero, tal vez para huir del síndrome de Peter Pan que quisiera dejarnos eternamente en las selvas de Salgari o en los viajes de Julio Verne. El docto autor peruano acaba admitiendo que:



1942 diciembre 7

Madrid

Camilo José Cela/ *La Familia de/ Pascual Duarte/* Novela/
[viñeta] /Editorial Aldecoa / Madrid 1942

Viñeta en portada y cubierta, de Domingo Viladomat. (Cf. CELA, Obra
Completa, I, p. 559).

Burgos, Imprenta Aldecoa.

190 p., 1h. 18,5 cm. Rústica

PDXXV, 2

PRIMERA EDICIÓN

En efecto, las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa- pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que solo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos –ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros- quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar –tramposamente- ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener (Vargas Llosa 2007: 16).

¿Significa eso que la novela es sinónimo de irre realidad? Podría apostarse a que en sus materiales hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que el escritor no pretende ser fiel a unos hechos ajenos a la trama.

En concreto, en el caso de Vargas Llosa, admite que “como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla” (Vargas Llosa 2007: 17).

El trozo de pierna de mujer, que por su blanco inmaculado impresiona a Pascual en el cementerio, al arremangarse Lola el vestido, es con seguridad una visión del autor que ha visto ese mismo muslo en la realidad, obsceno y palpitante, en un descuido, quizá en una de esas sesiones “de fotos” de la infancia, en las que los críos se dan cuenta de las apreciables diferencias entre los cuerpos de hembra y varón, sintiendo por primera vez el latido de la caza. Y la explosión erótica en el cementerio tal vez venga de un relato vivido o de un recuerdo, porque allí donde alienta la muerte también es más poderoso el instinto de la vida y la atracción del amor humano que se pone a salvo de la destrucción. De modo que cuando decide tener un encuentro amoroso en el camposanto no es una idea vana, sino una experiencia posible.

Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa

superchería... De lo que llevo dicho parecería desprenderse que la ficción es una fabulación gratuita, una prestidigitación sin trascendencia. Todo lo contrario: por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta (Vargas Llosa 2007: 21).

Escribió Ramón del Valle Inclán en una carta al pintor cordobés Romero de Torres, y cita Vargas Llosa, que le decía: “Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos”. Es indudable que la verdad literaria es una, y otra, la histórica. Y cuando Joanot Martorell cuenta en *Tirant lo Blanc* “que la infanta de Francia era tan blanca que se veía pasar el vino por su garganta” (Vargas Llosa 2007: 25) nos dice algo técnicamente imposible, pero que parece una verdad plena con la magia de la lectura, dado que en esa realidad de la novela el exceso siempre es la regla, como concluye nuestro autor.

La Familia de Pascual Duarte surgía de la peor guerra habida en España, con unos métodos retorcidos y perfeccionados de destrucción y muerte. Cela, llevando a cuestras lo que a veces pretendía que pudiera ser su cuerpo herido de muerte, mordido por la tuberculosis, protagoniza una aventura guerrera en la que observa de cerca la desolación y el asesinato. En su cerebro de escritor se fragua una trama en la que lo que ha de escribir tendrá que ver con lo vivido, pero no podrá transgredir las normas. No quiere ponerse de rodillas ante los vencedores, ni elevar a los vencidos, sino hacer un apunte de la realidad sin tener que mentirse a sí mismo, aceptando que “hay verdades tan intolerables en la vida que justifican las mentiras” (Vargas Llosa 2007: 49).

La Familia de Pascual Duarte es “la novela que puso al descubierto la congoja de toda una generación –la de quienes, de uno o de otro bando-, hicieron la guerra española”¹.

¹ “El escritor Camilo José Cela, en Barcelona”, publicado en *La Vanguardia* del 26 de octubre de 1945.

Esta sola expresión marca un tiempo distinto en el que hay respeto a los bandos enfrentados y se habla de guerra española y no de apelativos radicalizados como era habitual: “Cruzada, Glorioso Movimiento, Guerra de Liberación, Revolución española...” Es un varapalo a antiguos tufos fascistas, acercándose a una realidad que huye del enfrentamiento, dolorida y ansiosa de desahogo. Eso lo hace posible la mirada de un joven escritor que ya no escribe para los combatientes, sino para los que preparan el futuro.

Camilo escribe apropiándose de la realidad, pero no le gusta hacerlo en público como César González Ruano, que escribía en los cafés, ni que otros sepan si utiliza lecturas, fotos, notas, apuntes o dibujos. Aunque lo cierto es que observa lo real para escribir, siente curiosidad y se empapa para deglutirlo con cada gota de tinta que toma con su estilográfica del fiel tintero:

Me pasma casi todo lo que veo: una mujer que me mira, un niño que se queda parálítico, una gallina que pone un huevo... (Cela 1986: 18).

“El sistema de trabajo de Cela se basa en una toma de datos reales sobre los que luego hace funcionar la imaginación” (García Marquina 1991: 250) En el libro *Cela: Masculino Singular*, Francisco García Marquina explica refiriéndose al *Nuevo Viaje a la Alcarria*, aquella aventura que hizo Camilo, el del premio, a bordo de un Rolls Royce conducido por una choferesa negra, el mecanismo de trabajo de un Cela, ya adulto, que parece no haber cambiado nunca de *modus operandi*, en el que precisa que “aparte de las anotaciones realizadas durante el camino, Camilo utilizó de condimento una serie de historias de personajes verídicos con que le documentó el molinero de Caspueñas y que

este había recogido en las páginas: *Nómina de los vendedores ambulantes que viajaban por los pueblos de las orillas del río Ungría*.

En su formación como escritor, Camilo hace acopio de frases que le distinguen o le definen, que dibujan el espíritu de un ser ambicioso, gozador, profundamente humano y sediento de vivir.

Camilo hizo suyo el axioma que Picasso le transmitió en Mougins: “¡Desengáñate, Camilo José! ¡Cuando se es joven, se es para toda la vida!” (García Marquina 1991: 112).

“Escritor, torero, cartero, legionario, pintor, actor de cine, senador, judoka... Camilo José ha hecho de todo sin ser nada de eso... Cela, más que un escritor, es un hombre, que entre otras cosas, escribe...” (García Marquina 1991: 112).

Al darle el Premio Nobel, los suecos supieron entrar hasta el fondo en las entrañas de Camilo: “El nuevo Nobel es tan intenso como intensa es su persona y su vida privada es como una de sus novelas, llena de color y de fuerza”, según el académico Artur Lundkvist.

“No creo haber sido un rebelde...Sólo un hombre que procura hacer más o menos lo que le viene en gana”². Cela, si habla de sí mismo, procura ser rotundo.

Degustador de los placeres de la comida, la bebida y la jodida, viajero de altura, gran conversador, buen contertulio, y valiente como un sargento de la Legión, declara ser caballo de freno y no de espuela... (García Marquina 1991: 113).

² *Retrato de Camilo José Cela*, Círculo de Lectores, 1990, p.80.

Solía acabar cerrando los papeles de un manotazo y declarando que “¡Lo importante es vivir! ¡Eso es lo milagroso!” Quienes le conocen dicen que nunca perdió el tiempo y siempre hizo de su vida un *carpe diem* permanente. Eso sí, siempre sazonado con agudeza crítica.

Antes de comenzar la lectura del *Nuevo Viaje a la Alcarria*, advirtió a los presentes de que todos los nombrados lo serían para bien:

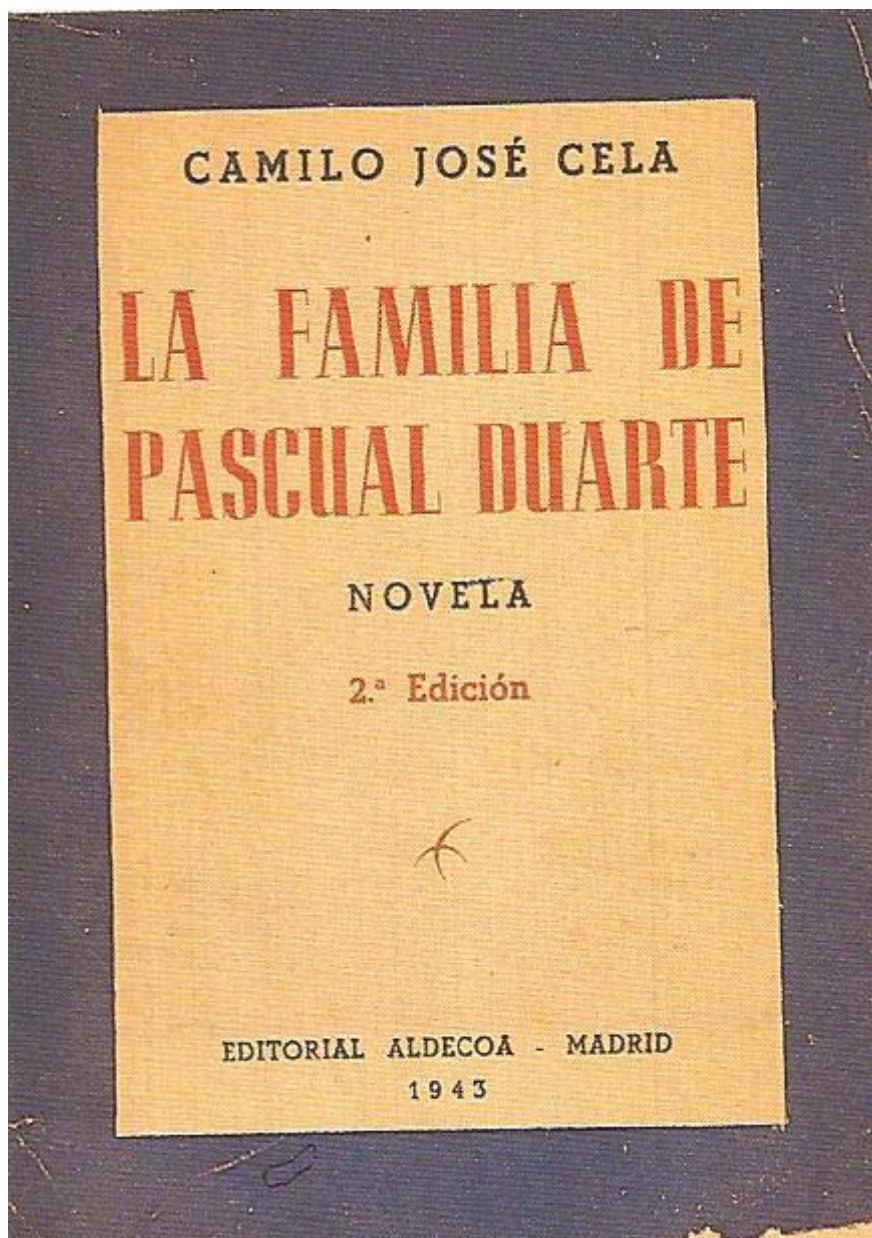
Todo el mundo sale bien. Yo tengo la norma de no hablar de los cabrones, porque es hacerles propaganda gratis (García Marquina 1991: 150).

Y sus deseos van juntos con el idioma y la tierra:

“No es difícil escribir en Castilla, país en el que el arma del español, ese regalo de los dioses del que los españoles no tenemos sino muy vaga noticia, se nos presenta en los puros cueros de alma y bruñida como un puñal de oro...”³

La presentación de Camilo nos da paso a preguntarnos por los conceptos de realidad y ficción, por la vocación profesional tan temprana de un chico de veinte años, por el proceso creador... Ir desde la primera intuición de que será escritor a la obra terminada. En la obra de Camilo participan los personajes que le rodean, sus paisajes y sobre todo

³ Desde el palomar de Hita. *El Independiente*, 10-3-1989.



1943 noviembre

Madrid

Camilo José Cela / *La Familia de Pascual Duarte* / Novela /
2ª edición / Editorial Aldecoa / - Madrid / 1943

Burgos, Imprenta Aldecoa.

190 p., 1h. 18,5 cm. Rústica.

PD XXV, 3.

Segunda edición en lengua castellana.

la voluntad interior que le conduce a apuntar cada vez más alto. Hay que definir bien los materiales con los que trabaja, el instante imposible de medir en el que se produce el chisporroteo creador. La reconstrucción de quién es el arriesgado muchacho, su evolución tras echar a volar su pluma y la plenitud de su gozo, indican bien a las claras cómo se deben seguir las intenciones de Cela y sus logros.

1. LA VIDA DEL GENIO

El escritor español Camilo José Cela nació en la localidad gallega de Padrón, aldea de Iria Flavia, La Coruña, el 11 de mayo de 1916 y murió en Madrid, el 17 enero de 2002. Su padre, Camilo José Cela Fernández era gallego y su madre inglesa e italiana (Camila Emmanuela Trulock y Bertorini). Haciendo alarde de homenaje por un nombre venerado y también por un fino sentido del humor, a la única nieta le pusieron de nombre Camila. Como autor resultó muy prolífico en sus facetas de novelista, escritor de periódicos y dramaturgo. Fue nombrado académico de la Real Academia de la Lengua y galardonado con los más importantes premios: El Nobel de Literatura (1989), el Cervantes (1995), el Príncipe de Asturias de las Letras (1987). Y en 1996, por sus muchos méritos literarios, el rey le otorgó el marquesado de Iria Flavia.

El catedrático Joaquín de Entrambasaguas, al que la editorial Planeta encargó una colección de *Las mejores novelas contemporáneas*, en el volumen de la presentación de *Pascual Duarte*, se permite un apunte con afán de molestar: “Lo que hallo hartos remilgoso es que habiendo nacido en Padrón, honesto pueblo de la provincia de Pontevedra, immortalizado por la delicada poesía de Rosalía de Castro (1837-1885), se

empeñe en llamarlo Iria Flavia, cuyo romanismo ni le va al simpático lugar ni menos a Camilo José Cela” (Entrambasaguas 1966: 580).

Sirva de respuesta al ilustre literato, que parece tildar a nuestro autor de cursi, y a tantos otros que se toman a la ligera Iria Flavia, que Camilo siempre contestaba con humor y contundencia. Incluso en sus últimos instantes de vida están recogidas como ciertas estas palabras: “¡Viva Iria Flavia!” (Gibson 2003: 15).

“Iria Flavia, dijo Cela, es un sitio precioso, que se llama así, y que existe, ¿cómo no va a existir!, y que tiene la primera catedral de España, bueno, hoy colegiata, levantada sobre aquellos restos ilustres, y fue la primera iglesia de advocación mariana de España” (En TVE 1989: 68).

Entrambasaguas fue en su tiempo, 1946, una especie de joven airado en su faceta poética. Sus obras figuran en la *Antología parcial de la poesía española*, editada por Espadaña, León (Citado de Urrutia 1977: XXI). Esa antología que no incluye a Camilo, que había publicado su primer libro de poesía en 1945, *Pisando la dudosa luz del día*, sí recoge en cambio a este valor de estética próxima al surrealismo. Sitúa a Joaquín de Entrambasaguas curiosamente en “la más desatada y radical extrema izquierda” de la lírica española, en una posición más decidida y aventurada que ningún otro de nuestros poetas de aquel tiempo.

Cela, novelista inmortal, alto y bien proporcionado, ocupando en sus épocas de madurez el voluminoso espacio de ciento quince kilos de peso, con una figura oronda, rotunda, y muy peculiar, fue mundialmente premiado y reconocido. Además ha sido artista de

cine, pintor, torero, judoka honorario, piloto de globos aerostáticos, cantante de tangos, y de joven... futbolista.

En 1925 la familia se trasladó a Madrid y Camilo fue a estudiar al colegio de los escolapios de Porlier. En 1931 fue internado en el Sanatorio Antituberculoso de Guadarrama. Los periodos de descanso obligado que su enfermedad le provocó fueron empleados en leer la obra de José Ortega y Gasset (1883-1955) y la colección de autores clásicos españoles de Rivadeneyra, según él confiesa siempre que puede. En 1934 termina sus estudios secundarios en el Instituto San Isidro y comienza la carrera de Medicina. Todavía hoy no se ha indagado suficiente sobre las actividades que nutrieron su preparación intelectual (académica, influencias, amistades, viajes, idiomas y lecturas) con lo que el joven Cela cimenta su erudición. Se sabe que gustaba asistir de oyente a las clases de *Literatura Española Contemporánea* de Pedro Salinas en la Facultad de Filosofía y Letras. Allí se hizo amigo del escritor y filólogo Alonso Zamora Vicente (1916-2006). También trata al poeta alicantino Miguel Hernández (1910-1942) y a María Zambrano (1904-1991), en cuya casa de la plaza del Conde de Barajas conoce, en tertulia, a Max Aub (1903-1972)... y otros intelectuales.

La Guerra Civil empezó cuando él estaba en Madrid, con 20 años, y todavía convaleciente de tuberculosis. Cela, de familia y entorno conservador, pudo escapar a la zona nacional, siendo herido en el frente y hospitalizado en Logroño.

Al acabar la guerra demuestra cierta falta de cuidado a la hora de elegir su futuro y entra a trabajar en una oficina de industrias textiles, donde empieza a escribir *La familia de Pascual Duarte*. «Empecé a sumar acción sobre acción y sangre sobre sangre y aquello me quedó como un petardo», según relata en el prólogo de *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953).

Entrambasaguas, el poeta exaltado que llegará a catedrático, tras su estudio del personaje Pascual Duarte, lo retrata y lo define con una palabra que luego estará siempre de moda, psicópata: “Duarte medita en su celda, se confiesa y se apresura, con un rasgo característico del psicópata de su especie, a escribir para que le dé tiempo a contar todo” (Entrambasaguas 1966: 588).

Por lo demás, don Joaquín está de acuerdo en felicitar al autor, que ha extraído gran riqueza de lo vivido, insistiendo en ese aire de familia que tiene con la obra de Albert Camus (1913-1960).

“El personaje de Pascual Duarte, buena creación psicológica de Cela, sin duda, producto de observación de los tipos reales de los años anteriores a que he aludido, seguramente, tiene sin embargo una concomitancia indiscutible con el protagonista de *El extranjero*, de Camus ” (Entrambasaguas 1966: 590).

Así, uno de los grandes influyentes de la literatura del régimen acepta desde muy temprano el personaje y sus orígenes y lo bautiza como psicópata, que en ocasiones, llega a ser sinónimo de asesino en serie.

Décadas más tarde, cumplidos los 50 años, Cela empezó sus memorias. Trazó entonces un amplio proyecto que llamó *La cucaña*. De aquel plan se editó el libro *La rosa* (1959) que acaba en su infancia. El volumen II, *Memorias, entendimientos y voluntades*, no se publicará hasta el año 1993 y recoge la parte final de la infancia, la adolescencia y juventud del autor.

Se casó en 1944 con María del Rosario Conde Picavea con quien tuvo, dos años después, un hijo, Camilo José. Ella le acompañó en la parte más creativa y fructífera de su existencia, pero él se divorció de Rosario Conde a finales de los 80 y se unió entonces, en 1991, con Marina Castaño, periodista, con la que compartió el final de su vida.

Orientado a la literatura y deseoso de triunfos, puso en marcha bajo la dictadura un mecanismo que el poeta Dionisio Ridruejo definiría como "estrategia de la fama, el culto a la personalidad y la voluntad imperativa" (Villán, *El Mundo*, 18-1-2002).

Cela malvivió de colaboraciones en la prensa durante algún tiempo. Obtuvo el carnet de periodista con el influyente Juan Aparicio, aunque poco después le fue retirado, a causa de los problemas con la censura de *La colmena*.

Una vez que Madrid se rinde a su acoso, se va a Palma de Mallorca (1954), donde se introduce en el negocio editorial, creando en 1956, con Caballero Bonald de distinguido empleado, una revista llamada *Papeles de Son Armadans* (1956-1979) que Cela supo orientar apoyando la participación de relevantes escritores del exilio: María Zambrano, Max Aub...

En 1964, creó la editorial *Alfaguara* donde se publican sus obras y las de otros autores descubiertos o apoyados por él. Presidió la Sociedad de Amistad España-Israel, constituida en los años 70, con el fin de ayudar al establecimiento de relaciones diplomáticas entre los dos países y a fomentar las relaciones culturales, bajo la idea de los elementos judíos de la cultura española.

Cela fue nombrado senador por designación real en las primeras Cortes Generales de la transición democrática y tomó parte activa en la revisión que el Senado efectúa sobre el texto constitucional elaborado en el Congreso de los Diputados. Con el comienzo del año de 1979 y con la convocatoria de nuevas elecciones generales, Cela concluye su etapa de senador.

Como poeta, que también lo era, profundo y tierno, en 1938, concluye *Pisando la dudosa luz del día* (1945), poema surrealista, mientras la guerra civil estalla y Madrid sufre asedio.

La vida cultural en aquella España aherrojada, de patio de seminario, era *carpetovetónica* en expresión de Cela. “Como género literario, el apunte carpetovetónico, aunque siga vivito y coleando, tampoco es ninguna novedad. En España es viejo como su misma literatura” (Cela 1999: 10).

La representación de lo nuevo, la creación de un género que clasifica, despeja, transmite una idea del magma literario ayuda a la rápida fama y valoración de Cela.

“Una de las funciones de los géneros es que pueden ser utilizados como categorías “ideales”, es decir como clases que pueden ser definidas previamente y que se pueden aplicar de forma más o menos precisa...” (Castañares 2006: 111). El uso de categorías genéricas, explica, “obedece a las estrategias comunicativas de los sujetos”. Cosa que en Cela es un constante debate sobre lo que es cuento, novela corta, novela de viajes, tremendismo o carpetovetónico: y el hecho es, cómo plantea Castañares, que se utilizan los géneros como categorías ideales obedeciendo a una estrategia comunicativa. En el fondo todo un único río de lava ardiente, lleno de las palabras de un clásico y la intención de trascender a lo profundo del espíritu, en la literatura de los grandes. Por su parte, Cela prefiere no aclarar la cuestión y dejar que siga el debate:

No inventé el apunte carpetovetónico, yo inventé una manera de decir... El denominador común del esperpento y del apunte carpetovetónico podría ser el Corbacho, y de entonces para acá, esto es, no se ha creado nada nuevo. (En TVE 1989: 192) ⁴

En 1942, un jovencísimo Camilo José Cela provoca un acontecimiento de singular importancia: publica *La familia de Pascual Duarte*, novela que se desarrolla en la Extremadura rural de antes de la Guerra Civil y durante ella, en la que su protagonista cuenta la historia de su vida con la violencia más cruda. Este libro inaugura un nuevo estilo: el tremendismo.

1.1 Renueva la novela

A la pregunta de si realmente abrió la novela de posguerra, que le hace Andrés Amorós contesta: “Quizá; por razones puramente cronológicas. No aportó ninguna novedad, probablemente, lo único que hizo fue reanudar el hilo de la literatura, cortado por la guerra civil. Sus posibles valores literarios no se señalaron hasta más tarde; recuerde que mi original fue rechazado por varias editoriales”. (Urrutia 1977: LIV)

La colmena aparece en 1951, en Buenos Aires, ya que la censura había prohibido su publicación en España a causa de los pasajes eróticos. La novela nos cuenta retazos de las historias de múltiples personajes que se desarrollan en el Madrid de los primeros años de posguerra. Muchos críticos consideran que esta obra incorpora la literatura

⁴ *El Corbacho* que cita Cela es conocido también como *Reprobación del amor mundano* y fue escrito en 1438 por Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera de la Reina. Relacionado con la literatura misógina medieval es un tratado contra la lujuria y una sátira contra las mujeres.

española a la novelística moderna. El mismo autor definió esta obra como «Crónica amarga de un tiempo amargo» en el que el principal protagonista es el «miedo». Fue considerada por la crítica como la mejor novela española del siglo XX. Se hizo la versión cinematográfica bajo la dirección de Mario Camus en 1982.

Como buen negociador, Cela llegó a pactar una serie de cinco o seis novelas (*Historias de Venezuela*) propagandísticas con el presidente venezolano Marcos Pérez Jiménez a muy buen precio y para los siguientes diez años. *La catira* fue la primera, publicada en 1955. Cela quiso refundar literariamente Venezuela; incluso se aplicó para crear una nueva lengua, la llanera. Se parecía al español rústico, una lengua bárbara que cortaba las palabras por el final. Cela cobró por *La catira* una suma bastante alta: “Unos tres millones de pesetas” (Cela Conde 1989: 69)

El caso de Cela fue especial. Su encargo se insertó en una ofensiva diplomática para promocionar el perezjimenismo y sus programas de inmigración en el exterior, pero también para vender culturalmente relaciones con España. No hay que olvidar que 160.000 españoles se instalaron por entonces en Venezuela. Pero *La catira* provocó tal escándalo en los círculos culturales del país que la colaboración entre la dictadura del coronel Pérez Jiménez y el escritor gallego quedó liquidada.

San Camilo 1936 (1969) ambientada, como su subtítulo indica en *Vísperas, festividad y octava de San Camilo*, en Madrid, en la semana precedente al estallido de la guerra civil española, está escrita en un monólogo interior continuo.

Aquí se produce un acto de inspiración profunda de Cela cuando dedica esta novela:

A los mozos del reemplazo del 37, todos perdedores de algo: de la vida, de la libertad, de la ilusión, de la esperanza, de la decencia. Y no a los aventureros foráneos, fascistas y marxistas, que se hartaron de matar españoles como conejos y a quienes nadie había dado vela en nuestro propio entierro (Cela 1969: 10).

Al fin y a la postre aquello era una cosa entre los de aquí, que debió ser a puerta cerrada, sobre todo en lo íntimo, y no deleite de aventuras para buscavidas.

En ese estilo desgarrado, próximo y caliente, se encuentra también su obra *Cristo versus Arizona* (1994), una de sus novelas más enigmáticas basada en los sucesos de 1881 del *OK Corral*, que está escrita en una única y larga oración con el uso de un solo punto (el final). Narraciones genialmente caóticas, con aparición de cientos de personajes y empleo de técnicas cubistas de fragmentación.

Camilo fue un viajero incansable que anduvo con la mochila al hombro por las tierras de España. Manifiesta su voluntad de recorrer únicamente tierras españolas, no le interesa lo exótico, ni lo lejano. Sus libros de viaje, que incluyen *Viaje a la Alcarria* (1948), el más célebre, y *Del Miño al Bidasoa* (1952), le dieron fama de andariego, vagabundo y poeta.

Camilo José Cela fue elegido, en febrero de 1957, miembro de la Real Academia Española donde ocupó el sillón “Q”. Su presentación tuvo lugar el día 27 de mayo del mismo año. En su discurso, al que respondió Gregorio Marañón, trató de la obra literaria del pintor José Gutiérrez Solana (1886-1945).

“El escritor tenía grandes dotes de actor, entre ellas una voz poderosa, una excepcional capacidad paródica, sabia dosificación de la expectativa y la sorpresa, empatía con el auditorio y un gran sentido del espectáculo” (Tudela 1970:40). Cela siempre se mantuvo independiente y a contrapelo de muchas tendencias. Mantuvo sus ideas de toda la vida, y el hecho de haber combatido y trabajado a favor del campo nacional durante la contienda, le granjeó la enemistad de algunos miembros de la familia literaria como la crítica desproporcionada de José Luis Castillo Puche (1919-2004) que dice que el personaje Pascual es intolerable (Urrutia 1977: XXVI-XXVII).

Ese enfado contenido con el que Castillo Puche juzga a Pascual le hace leer mal la novela y dice que no se le envíe a la horca⁵, sino a un manicomio (Urrutia 1971: XXVII) ... A todos lo que trataban de sacarle de quicio, Cela contestaba con su infalible humor dedicando algunas ediciones de *La familia de Pascual Duarte* «a mis enemigos que tanto me han ayudado en mi carrera».

⁵ Con permiso de Castillo Puche, desde el principio Pascual no va a la horca, sino al garrote vil.

Inserto en el imaginario popular, Camilo José es un productor continuo de entretenimiento y sorpresa. En la estela de Quevedo, es protagonista de chistes apócrifos como las supuestas anécdotas de sus tiempos de senador con mosén Xirinacs, un cura independentista y algo trabucaire. Pero también anécdotas verdaderas como la producida por la persecución de Antonio Fontán, a la sazón presidente del Senado, para impedirle disfrutar de siestas durante las sesiones.

Estaba una vez el escritor echando una cabezadita en plena sesión parlamentaria, cuando Fontán le importunó con lo que sonaba a delación vergonzante: «El senador Cela estaba dormido», espetó con escándalo. A lo que el Nobel, inesperadamente despierto, le respondió: «No, no estoy dormido. Estoy durmiendo». El presidente, triunfante, le replicó: «Pero eso es lo mismo, ¿no?». «No, son cosas distintas», enseñó don Camilo: «No es lo mismo estar dormido que estar durmiendo, de la misma manera que no es lo mismo estar jodido que estar jodiendo». (Cela Conde 1989: 231).

En octubre de 1989, el secretario de la Academia Sueca, anunció que le había sido concedido el Premio Nobel de Literatura: «Por la riqueza e intensidad de su prosa, que con refrenada compasión encarna una visión provocadora del desamparo de todo ser humano».

El tiempo de Camilo en la Universidad no fue brillante: con cierta provocación gustaba decir: “He logrado pasar cinco o seis años en un par de facultades sin que logaran

licenciarme en nada” (Cela Conde 1989: 222). En su formación universitaria, Camilo pasó por cursos de Derecho y de Filosofía y Letras, sin terminar nunca carrera alguna. En su curiosa forma de ser es probablemente el único español que no habla inglés a pesar de ser hijo de madre inglesa y encima dio en hacerse fuerte en esta resistencia, contestando con una impertinente salida de tono cuando era preguntado: “¿No habla Vd. inglés, don Camilo?”, “¡Ni lo permita Dios!”, solía contestar como si le hubiera robado la respuesta a la folclórica Lola Flores (Gibson 2003: 48).

En cambio su talento universal le llevó a ser nombrado *doctor honoris causa* por una veintena de universidades, entre las que destacan la de Siracusa (Nueva York), Birmingham, John Fitzgerald Kennedy, de Buenos Aires, Palma de Mallorca, Santiago de Compostela, Interamericana de San Juan de Puerto Rico y Hebrea de Jerusalén. Y lleva, con alto honor mutuo, el nombre glorioso de la Universidad Privada Camilo José Cela, en Madrid, del grupo educativo SEK.

La Universidad Católica de Santiago de Chile también le ofreció el título, pero Camilo lo rehusó en protesta por el golpe de Estado del general Pinochet (Cela Conde 1989: 222-3).

1.2. Reconocido en todas partes

A Camilo, en vida, le reconocieron en los templos de la inteligencia pero también en la calle, las peñas, los casinos, las asociaciones, los profesionales más eminentes, las instituciones populares y los barrios, y le concedieron los títulos más gloriosos, más extraños y variados, desde el garbanzo de oro, a la anchoa de plata, desde el título de cartero de honor al pimiento dorado. Fue un héroe popular, un icono del comportamiento, un líder social que encarnó la excelencia, la agudeza y una alegre y siempre renovada rebeldía. En su papel de escritor popular, especialmente dotado, autor prolífico y genial, con un excelente sentido del humor, original y fascinante, que usa el lenguaje del pueblo, aunque siempre con calidad y largueza intelectual, Camilo se ha permitido hitos históricos como declarar en televisión ante Mercedes Milá o Javier Gurruchaga, que era capaz de absorber por el ano, litro y medio de agua templada de un solo golpe. Atreviéndose a reclamar ante la cámara que trajeran una palangana con el líquido elemento para la comprobación, momento en el que la tele siempre ha cambiado de tema (En TVE 1989: 42)

En 1994 recibió el Premio Planeta. La obra de Cela premiada, *La cruz de san Andrés*, en un episodio doloroso, fue denunciada por una de las participantes. A finales de 1998 se presentó en La Coruña una querrela criminal contra Cela y la editorial Planeta a quienes se acusaba de haber cometido dos graves delitos con la publicación de *La cruz de san Andrés*, cuatro años antes: apropiación indebida, es decir, plagio, y atentado contra la propiedad intelectual. Si bien los peritos judiciales que intervinieron

descartaron la existencia de plagio, se abrió un tortuoso e inacabable proceso judicial (Gibson 2003: 275).

En 1995, recibió el Premio Cervantes, el más prestigioso galardón literario de los países de lengua española. En los últimos tiempos, este español muy gallego y mallorquín, dedicó grandes esfuerzos a la fundación Camilo José Cela que estableció en Iria Flavia, Galicia, y a la que legó sus manuscritos, cuadros, biblioteca y toda clase de valiosos recuerdos, colecciones y aportes culturales que dan para aumentar el estudio y la sabiduría de una obra colosal. Como es sabido, murió el 17 de enero de 2002, a los 85 años.

“Un prosista fundamental, creador de un mundo muy personal, además de un articulista excelente”, Juan Luis Cebrián, delegado de *El País* (Gibson 2003: 27).

“Ha sido un gran creador de belleza por medio de la palabra, uno de los grandes escritores no sólo del siglo XX, sino de todas las épocas”, Luis María Anson (Gibson 2003: 27).

“Entre los rasgos del carácter de Cela no figuraban desde luego ni la ecuanimidad ni la moderación”, José Manuel Caballero Bonald (Caballero 2001: 109).

1.3. Sus obras mayores

Además del *Pascual*, son: *Pabellón de reposo* (1943); *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944); *La colmena* (1951); *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953); *La catira. Historias de Venezuela* (1955), Premio de la Crítica (1956); *Tobogán de hambrientos* (1962) *San Camilo 1936* (1969); *Oficio de tinieblas 5* (1973); *Mazurca para dos muertos* (1983), Premio Nacional de Narrativa (1984); *Cristo versus Arizona* (1988); *El asesinato del perdedor* (1994); *La cruz de San Andrés* (1994), Premio Planeta. *Madera de Boj. Viaje del alma* (1999).

1.4. Novelas cortas, cuentos, fábulas y apuntes

Los sueños vanos, los ángeles curiosos (1979); *Los vasos comunicantes* (1981); *Vuelta de hoja* (1981); *Lectura del Quijote* (1981); *El juego de los madroños* (1983); *El asno de Buridán* (1986); *Dedicatorias* (1986); *Conversaciones españolas* (1987); *Páginas escogidas* (1991); *Desde el palomar de Hita* (1991); *El camaleón soltero* (1992); *El huevo del juicio* (1993); *A bote pronto* (1994); *El color de la mañana* (1996);

1.5. Libros de viajes

Viaje a la Alcarria (1948); *Ávila* (1952) ; *Del Miño al Bidasoa. Notas de un vagabundaje* (1952); *Cuaderno del Guadarrama* (1952); *Judíos, moros y cristianos. Notas de un vagabundaje por Ávila, Segovia y sus tierras* (1956); *Primer viaje andaluz. Notas de un vagabundaje por Jaén, Córdoba, Sevilla, Huelva y sus tierras* (1959); *Páginas de geografía errabunda* (1965); *Viaje al Pirineo de Lérida* (1965); *Madrid. Calidoscopio callejero, marítimo y campestre de Camilo José Cela para el Reino y Ultramar* (1966); *Barcelona. Calidoscopio callejero, marítimo y campestre de Camilo*

colección
HISPÁNICOS PLANETA



LA FAMILIA DE
PASCUAL DUARTE
Camilo José Cela

Edición, introducción y notas de
Jorge Urrutia

1977 abril

Barcelona

Camilo José Cela / *La familia de Pascual Duarte* / Edición,
introducción y notas de / Jorge Urrutia / [emblema]

Editorial Planeta Barcelona

Móstoles, Fotocompofset. Madrid, Hijos de E. Minuesa.

1977.

Hispánicos Planeta, 7.

XCVII, 146 p., 17 cm. Rústica

62º edición en lengua castellana.

EDICIÓN UTILIZADA COMO BASE DE ESTA INVESTIGACIÓN

José Cela para el Reino y Ultramar (1970); *Nuevo viaje a la Alcarria* (1986); *Galicia* (1990).

1.6. Poesía

Pisando la dudosa luz del día. Poemas de una adolescencia cruel (1945); *El monasterio y las palabras* (1945); *Cancionero de la Alcarria* (1948); *Tres poemas gallegos* (1957); *La verdadera historia de Gumersinda Costulluela, moza que prefirió la muerte a la deshonra* (1959); *Encarnación Toledano o la predicción de los hombres* (1959); *Viaje a U.S.A. o el que la sigue la mata* (1965); *Dos romances de ciego* (1966); *Reloj de arena, reloj de sol, reloj de sangre* (1989); *Poesía completa* (1996).

1.7. Otros géneros

La cucaña, I. Memorias de Camilo José Cela. La rosa (1959); *María Sabina* (1967); *Diccionario secreto. Tomo 1* (1968); *Homenaje a El Bosco, I. El carro de heno o el inventor de la guillotina* (1969); *Diccionario secreto. Tomo 2* (1971); *Enciclopedia del erotismo* (1976); *La cucaña, II. Memorias de Camilo José Cela. Memorias, entendimientos y voluntades* (1993); *Diccionario geográfico popular de España* (1998); *Homenaje a El Bosco, II. La extracción de la piedra de la locura o la invención del garrote vil* (1999).

3. EL PROCESO CREADOR

El creador vive en cierto estado de gravidez, digamos que fecundado por su ansia, con hipersensibilidad y recepción máximas, a caballo entre la realidad y la ficción. Para entenderlo hay que acercarse a la semiótica: “La reflexión en torno a lo real fue en primer lugar una cuestión de carácter ontológico que se convirtió después, cuando se la opuso a la noción de ficción, un problema epistemológico que ha terminado por tener también importantes implicaciones semióticas” (Castañares 1996: 446). Siguiendo el razonamiento del profesor se plantea en los términos de Ch. S. Peirce, existe un mundo exterior al sujeto y el sujeto tiene la capacidad de percibir ese mundo, el resultado de esa capacidad de percepción por parte del sujeto, es lo que él llama creencia y también representaciones o signos. Ahora bien, precisa Castañares, no todas las creencias tienen el mismo origen, ni por tanto, el mismo valor. De ahí que haya que distinguir unas de otras. Es precisamente en este punto donde debe situarse la distinción entre lo real y lo ficticio. Peirce lo subraya así: “Podemos definir lo real como aquello cuyos caracteres son independientes de lo que alguien pueda pensar que son” (Castañares 1996: 446).

Lo que se completa si recogemos que si bien es cierto que la realidad es independiente del pensamiento particular de cada hombre, lo cierto es que solo en el pensamiento nos es dada la realidad. Hay que tener bien presente que el pensamiento sólo es posible por medio de signos y la realidad trasciende los signos mismos.

El hombre, pues, distingue las representaciones verdaderas de las falsas o ficticias, pero siempre desde otras representaciones, ya que no es posible un criterio objetivo según el breve resumen que muestra cómo puede plantearse la cuestión desde el punto de vista filosófico. Tocamos fondo llevando la solución al campo de la semiótica, otra vez teniendo bien presente que los signos sirven tanto para mentir como para decir la verdad, por lo que “no hay nada en una expresión que permita determinar si representa objetos reales o ficticios” (Castañares 1996: 447).

Siguiendo a Peirce llegamos a una parodia de Descartes: “Puesto que no puedo decidir si estoy despierto o soñando, lo único que puedo hacer es pedir al prójimo que me pellizque”. Lo real más tarde o más temprano termina imponiéndose ya que es lo que determina las representaciones subjetivas.

Para algunos, el creador aguarda el momento entre lo real y la ficción en una espera distraída (Goethe), para otros, con una máxima concentración (Helvecio). Y de pronto salta el fogonazo de la creación, el chisporroteo de la obra nueva. Así se relata como el matemático francés Henri Poincaré (1854-1912) descubrió las funciones fuchsianas, llamadas así en honor de Lazarus Fuchs (1833-1902), matemático alemán, y las desarrolló antes de cumplir treinta años. Para ello analizó una clase de ecuaciones cuyas soluciones no existían. Esto lo condujo a las funciones fuchsianas. La idea crucial

le vino cuando estaba por subirse al autobús, como cuenta en *Ciencia y Método* (1908). Emprendió un viaje que le hizo olvidar su indagación. Durante una de las jornadas de desplazamiento, al subir al autobús, encontró la solución: “Vi que las transformaciones que había utilizado para las funciones fuchsianas eran idénticas a las de la geometría no euclidiana” (Marina 1993: 109).

Por cierto que en un estado de trance vagaba Ramón Gómez de la Serna cuando le vino la cerilla de la greguería: “Humorismo + metáfora”. En un instante, una lagartija sobre una tapia encalada. Resultado del proceso creativo: “La lagartija es el broche de las tapias” (p. 107) y también “Las serpientes son las corbatas de los árboles” (p. 136).

La inspiración llega al subir al autobús, al bajar del avión ó durante la merienda, con el té y la magdalena, que algunos consideran simplemente la señal producto de la búsqueda:

Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior, un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa pero mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo (Proust 1966: 60-61).

Un acontecimiento inesperado, nimio, cambia el curso de nuestro pensamiento. Se vuelve evocador. En el caso de Proust se descubre que un sabor es capaz de transformar su pensamiento, unir su memoria al acto presente y proyectarlo en un momento de confort, en un momento creador. La experiencia otra vez, en el sentido que Peirce nos

enseña. De pronto conviene en que ha avanzado, ha creado: la esencia de lo nuevo no es que estuviera en él, es que era él mismo. Es un acto que ilustra la explicación de por qué los seres humanos somos todos creadores, al modo *peirceano*.

En particular, el creador de historias deambula tras el asunto de su vida. Se pregunta por el hecho del que debe ocuparse o qué será lo que transformará su obra. Alguno, muy fecundo, vive alerta, incluso durante el sueño, y concibe como si fuera soñando.

En el caso del gran escritor Francisco Ayala (1906-2009), miembro de la Academia de la Lengua y premio Cervantes, la señal que se busca no es una magdalena sino la matrícula de un coche reflejada en una noticia del periódico, *The New York Times*, de Nueva York (Publicado en *El País* 13/11/91, pág 11).

Una lectora relata que su coche lleva una matrícula de letras en vez de las habituales de número y en ella puede leerse UNBELDI (En italiano, un bello día). Un domingo, al pasar por la Segunda Avenida, un taxista le toca la bocina y le pregunta cómplice: “¿De qué ópera?” La conductora complacida al encontrar una inteligencia en su onda, responde: “Madame Butterfly”. El taxista repone rápido: ¡Ah, sí: acto segundo!” y se pierde en el tráfico.

Tal como Proust evoca uno de los mejores momentos de su vida mientras toma el bollo con té, Ayala ve en esta anécdota el núcleo de una obra literaria: un cuento de tono ligero. Ha sido cosa de un instante. Un destello de entendimiento. En el mismo artículo resalta Ayala que no sería esta la primera vez que una pieza de imaginación literaria

arranca de noticias de un periódico. Y cita como las más ilustres: *Madame Bovary* de Flaubert, *Las bodas de Sangre* de García Lorca y *El malentendido* de Albert Camus.

Según Ayala “se supone que la noticia periodística es información verídica de un hecho sucedido en realidad”. “Y hasta puede acontecer –tal ocurrió con el drama de Camus-, señala Ayala, que la información resulte falsa y los hechos referidos invención de un periodista en apuros por sufrir carencia de material informativo”.

Aunque estas reflexiones son las que suscita en el autor, a nosotros nos plantea el choque entre ficción y realidad. En su discurrir, Francisco Ayala concluye que pese a “los pujos románticos de una imposible originalidad absoluta, la literatura se nutre, y siempre se ha nutrido de sí misma, a la vez que sirve de alimento a esa realidad práctica de la que, por otra parte, también recibe sustancia en un proceso de incesante *feedback*”.

Nos dice Marina que el arte no depende de operaciones nuevas, sino de un fin nuevo que guía un uso distinto de las operaciones mentales comunes. Cuando un sujeto decide ser novelista pone en pie un proyecto y así puede finalmente una frase banal desencadenar el objetivo de una novela. Es el poder del novelista “en estado receptivo”. El primer talento de un novelista es percibir las posibilidades literarias de un suceso. Apreciar lo sugerente en la normalidad o la vulgaridad en lo aparentemente consuetudinario.

Henry James cuenta que gran parte de sus argumentos le eran sugeridos por conversaciones sin trascendencia. Julien Green escribe el 13 de enero de 1946, que acaba de cruzarse con un muchacho pelirrojo y eso le sugiere que el chico que agarra nervioso una biblia podría ser “un sujeto aislado”, lo que le daría la ocasión de escribir *La novela del pelirrojo*. El aislamiento y la religiosidad serían parte activa de la trama.

Si el caudal no se utiliza inmediatamente, se puede guardar en el cajón o en la memoria hasta que los elementos sean reutilizados. Cualquier hecho trivial o banal puede ser el desencadenante de la creación.

2.1. La España negra

Ese hecho creador lo había experimentado Cela, entonces un mozo flaco y soñador, vuelto de la guerra donde las pasó canutas, aún delicado del pecho, y donde estuvo de voluntario con los nacionales por tierras de Extremadura, ya un poco Rosalía de Castro, otro poco la Pardo Bazán y mucho de Valle Inclán, mitad marqués de Bradomín, mitad autor fabulador, como el gallego de las barbas de chivo, que tiene ya publicada una variada obra:

Desde 1936.- Un pequeño poema de juventud, “Amor inmenso”, aparecido en la revista *Fábula* de La Plata, 1937.- Otro poema en el mismo lugar, “Desconocimiento” 1938.- En la misma revista, “Himno a la muerte” 1940.- Publica en España su primer artículo, en *Y*, “Fotografías de la Pardo Bazán” y un cuarto poema en *Horizonte*, “Elegía”. 1941.- Su primer cuento, “Don Anselmo”, en la revista *Medina* y después Marcelo Brito, Don David, Catalinita y Don Juan. Entretanto en *Santo y Seña*, un sexto cuento “El misterioso asesinato de la rue Blanchard”. Poco antes de la salida de *Pascual Duarte*, inicia su colaboración en la prensa.

1942.- En *Arriba*, “¿Vocación? ¿Aptitud?”, artículo del 3 de octubre. En diciembre, la editorial Aldecoa, de Burgos, edita *La familia de Pascual Duarte*. En seguida alcanzaría la segunda edición y la prohibición de la censura.

La profundidad, el sentimiento trágico de la vida, le viene al escritor por la pintura, de las manos de un pintor, José Gutiérrez-Solana (1886-1945), a quien andando el tiempo le dedicará su discurso de entrada en la Academia de la Lengua. Pero entonces lo lee, y siente, fuerte, lo que el pintor metido a escritor le transmite recogido de la España negra: el reto de comprender el impulso criminal.

Andando el tiempo lo recuerda con cariño: “Solana, que era divertidísimo que era un puro disparate. Bueno, Solana tenía una vena de loco manifiesta. Solana tenía cinco o seis locos en su casa, vamos entre sus parientes inmediatos, su madre, un hermano. Pero era un gran pintor, ya lo creo, y un gran escritor. La gente no lo valora mucho, pero yo creo que sí, que era un escritor extraordinario. Un caso muy curioso, Solana. Es obvio que no fue un escritor profesional. Pero sí fue un escritor sintomático; tanto es así que él le daba más importancia, en su revuelta y genial cabeza, a su obra literaria que a su obra pictórica” (En TVE 1989:120).

José Gutiérrez-Solana nació en Madrid, un 28 de febrero, domingo de Carnaval, procedente de una poderosa, aunque empobrecida familia, de Santander. Interrumpió sus estudios en cuarto de bachillerato y cursó enseñanzas sin método en Bellas Artes. Sólo asistía habitualmente, sin perderse una, a las clases de Anatomía. Gran observador, recorre Madrid especialmente fascinado por los cafés, las tabernas, los bailes, los suburbios y los cementerios, así como las corridas de toros en donde llegó a actuar vestido de luces. Sus temas constantes son lo sórdido de la vida y diversiones de los pobres, las miserias y defectos físicos y morales, los desolladeros, la sala de disección del hospital y, siempre, la muerte.

En 1913 publica el libro *Madrid, escenas y costumbres*, y en 1918, publica la segunda serie de este libro. En 1920, da a la imprenta *La España negra* y presenta su cuadro *La tertulia de Pombo* con el gran Ramón Gómez de la Serna. En 1923 publica *Madrid callejero* y en 1924, *Dos pueblos de Castilla*. En 1926 sale su *Florencio Cornejo*, considerada su única novela.

La influencia de Solana en Cela es muy especial. Le da un toque profundo, atento y con cierto humor humanitario. Respecto a su obra Solana es un insatisfecho y esto influye en Cela que tomará su faceta de escritor de argumento para el discurso de entrada en la Academia de la Lengua, donde por cierto Solana siempre quiso entrar.

“Mi obra me parece pobre e insuficiente; hay que romper con lo superficial y la bagatela; llegar al mismo crimen si fuera preciso” (Solana 2004: 170). Cela llega al crimen, si bien literario, como no puede ser de otra manera... Y desde el retrato genuino, la mirada de Solana.

Hay otras cosas a tener en cuenta. Valores sublimes. Para Solana, “la Patria es España. Para Solana “a España se le debe dar todo, lo primero la vida”. Solana piensa que “hay que ser patriota ante todo. Hay gentes que les da igual una cosa que otra. Esta es gente de conveniencia. Uno sólo puede vivir en España: fuera le falta a uno algo. Hay que ser ante todo español –termina en su emocionado e ingenuo patriotismo-, porque eso es lo mejor”. *Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua Española* de CJC en 1957. Se recoge del prólogo de la obra completa (Solana 2004: 31).

Algo sólido de todo esto fragua en Camilo como lo hace la prosa descriptiva, tallada a cuchillo del retablo solanesco. Cuando habla del Museo de cera en *La España negra*, dice por ejemplo:

En esta vitrina verán ustedes la explosión de una bomba en el gran teatro del Liceo, en Barcelona, durante la representación de Guillermo Tell. La gente, vestida de frac, huye atropellándose; una mujer muy escotada, con un collar de perlas al cuello y en la mano un abanico de plumas, con la cara desencajada y los ojos cerrados como si estuviese durmiendo, tiene apoyada la cabeza en el hombro de un caballero, que está con la cabeza colgando del respaldo de la butaca y la pechera de la camisa llena de sangre; ella tiene las piernas arrancadas y el vuelo de la falda y las enaguas chorrean sangre (Solana 2004: 34).

También le viene a Cela el interés por los verdugos de la vena literaria de Solana. El retrato inolvidable de la plaza de la Cebada, lugar de ejecuciones, entre otras la de Riego, es una ilustración clara. Una ayuda imprescindible para tratar con solvencia los asuntos sórdidos.

2.2. Análisis de los mimbres

Pascual es una de las criaturas de la España Negra de Solana. Cuando se pone a escribir es posible que redoblen fuerte en su cabeza los hechos de *Cintas Rojas* de López Pinillos (1875-1922), “Parmeno”, novelista y crítico taurino, pero está tan cierto que ha sido transgresor que quiere ir bien acompañado ante el público y le pide a Pío Baroja, al que Hemingway (1899-1961) rindió su premio Nobel y regaló unos calcetines de lana, que le escriba un prólogo para su primera novela.

En lo de “Parmeno” hace hincapié el crítico Miguel García Posada⁶ que afirma que “Cintas Rojas”, la novela rural publicada en 1916, está “en el origen de la primera obra de Camilo José Cela”, como insinuando que de ahí nace Pascual. En mi opinión, lo hace con poco tino y tal vez con la intención de molestarlo, porque aunque es seguro que Camilo leyó la obra, todavía es más cierto que su *Familia de Pascual Duarte* surge de algo mucho más vivo y de una clase de asesino distinto, cosa que probaremos.

“Don Pío! ¡Viejo oso vascongado! Entrañable. Yo tengo con él anécdotas preciosas, y el me tenía mucho cariño”-decía Cela-. “¡Aquel famoso prólogo que le pedí, que no me quiso hacer...!” “Me dijo: No. ¿Ir a la cárcel? Vaya usted solo. Yo no tengo edad de ir a la cárcel, ni con usted ni con nadie”.

Camilo siempre se muestra fanfarrón y orgulloso cuando habla de Baroja, que si iba a verlo, que si lo quería, que si fue uno de los cuatro españoles que bajaron el ataúd de la casa de don Pío, cuando murió, en Madrid, detrás del Botánico, pero en realidad era como el pájaro ese que pone los huevos en un sitio y se va a cantar a otro, para despistar a sus enemigos. Pascual tiene más cosas de Tirano Banderas, del Ruedo ibérico y de las Sonatas que de *Aviraneta* o *El árbol de la ciencia*. Tampoco hay mucho de *La Busca* aunque sean de la misma temática.

Baroja indaga en sus materiales: “Yo no he partido nunca de la lectura de un libro para escribir otro... Yo he escrito de la vida pobre de Madrid porque la casualidad me hizo conocerla; he contado la vida de un médico de aldea porque he sido médico de pueblo; he hablado de la guerra carlista del 73 al 76 porque mi padre estuvo en ella. He escrito

⁶ *Babelia* de *El País*. “La otra familia de Pascual Duarte”. 1-5-1993, pp. 14-15. García Posada, M.

de Aviraneta porque era pariente mío y he hablado de la brujería vasca porque vivo cerca de un foco de brujería” (Baroja 1982: 132).

Por el contrario Camilo José no espera, por fortuna, a escribir de un asesino a tenerlo en la familia: Cela es español, gallego y escritor castellano hablante, con la lengua más pura desde Quevedo, pero tan gallego como Valle, tan gallego y sentimental como Rosalía. Hablamos del Cela escritor que comprende eso mismo en sus amigos e inspiradores. “Solana, literariamente, está entroncado con Baroja, esto es evidente, y con todo lo que produjo la existencia de Baroja. El admiraba profundamente a Baroja, como Baroja admiraba profundamente a Solana, no como escritor, pero sí como pintor. (En TVE 1989: 121).

3. Heredero de un talante universal

Pascual Duarte se muestra en la novela como alguien que va creciendo dentro de sí en orgullo insalvable, farruco y resentido. Posesivo, dominador, agresivo. El Pascual que mata a la perrita es un hombre que se entrena como Peter Kürten, el Vampiro de Düsseldorf (1930). Todo asesino múltiple empieza por torturar a sus mascotas. Busca la soledad como Jeffrey Dahmer, el Carnicero de Milwaukee (1991), para disecar animales vivos. O como Francisco García Escalero, el Matamendigos (1993), que prefiere guardar gorriones muertos en su celda, no como los otros reclusos que tienen canarios vivos que les distraen con sus cantos.

Pascual mata al Estirao después de haber hecho que su mujer se muera de miedo. Es uno de esos seres desgraciados con una psicopatía galopante que consigue hacer

desgraciado a todo el que le rodea. Su esposa muere agotada, emocionalmente deshecha, y su rival, a golpes.

¿Es *Pascual Duarte* un asesino en serie? ¿Es un psicópata desalmado? ¿Por qué escribe Camilo una obra que en realidad nos muestra al desnudo a un genio del mal? ¿Es un adelantado, un visionario? ¿Dónde se dan la mano su literatura y la Criminología?

El crimen mas premeditado de toda la novela, el más frío, el más monstruoso es el único parricidio, el asesinato de la madre. Pascual se siente imbuido por el incesto, atraído por las hembras de su misma familia, carne de su carne. ¿Por qué se obsesiona con la madre? En eso hay un paralelismo con José Antonio González Vega, el asesino de ancianas de Santander (1988), que mató mujeres mayores, de la edad de su madre, acordándose en cada muerte de que hubiera querido haber matado a la que le trajo al mundo.

Pascual es extremeño, aunque su padre sea gallego. “Un día, cuenta Cela, un periodista, en Galicia, me dijo: “Usted no escribe en gallego, ¿usted se siente un escritor gallego?” “No, mire usted. Yo me llamo Cela de primer apellido y nací en Padrón: lo normal es que me sienta pederasta chino”.

Cela demuestra un talante universal, un alma heredera de todo el que escribe y de todo lo que se escribe. Podría decirse que su Pascual es heredero de Ed Gain, de Plainfield, Wisconsin (1957), que desenterraba muertos y dio muerte a dos mujeres como un asesino en serie. Ed Gain era psicópata y caníbal y acabó loco, psicótico e irrecuperable. Habría dado igual que fuera gallego o extremeño.

Pascual no para de matar. Como uno de los delincuentes singulares del FBI (Federal Bureau of Investigation) y su unidad de estudio de la conducta criminal. Es como si fuera la semilla de la destrucción:

Mata, se concede un tiempo en el que mejora la técnica, y vuelve a matar. Mata al Estirao, mata a su madre, mata al cacique de Torremejía. Pascual Duarte siente el poder de matar, y a su manera, disfruta impartiendo su deseo sobre la tierra, el infinito poder de quitar la vida, solo superado, como diría Elías Canetti (1905-1994), por el todavía más poderoso de devolverle la vida a los muertos; pero esto último, afortunadamente, todavía no pueden hacerlo los seres humanos.

Pascual espera que le abrace la parte delantera del garrote, que le oprima el cuello el hierro del verdugo. Es posible que sepa que el aparato está creado para que mate descoyuntado las vértebras cervicales, con lo que se produce la muerte inmediata, pero es posible que no espere tanta suerte, sino que al contrario, como bien sabe Camilo, que la mayoría de los reos mueren por asfixia al no entenderse el verdugo con el hierro y tener lugar una mala faena de muerte, como tantas otras ejecuciones.

El garrote (aunque vigente y legal desde 1820), “lo regaló” Fernando VII (decreto del 24 de abril de 1832) a los españoles en el cumpleaños de su esposa con la intención de abolir la muerte en la horca que era espantosa, a fuer de espectacular y doliente. La ciencia vino en auxilio del monarca que se creyó un humanista, pero en la práctica nadie manejaba el hierro con corrección y más de uno hubo que convirtió al reo en víctima, porque el sufrimiento de matarlo lo redimió de sus horrorosos crímenes.

Pascual Duarte es un adelantado a su tiempo. Llegará mucho antes que el primer psicópata desalmado español que habría de ser conocido con rotundidad: José María, Manuel, Pablo de la Cruz, Jarabo, Pérez Morris, el gran asesino de Madrid (1958). El primer *serial killer*, cuando todavía no se habían definido, que dio muerte en un fin de semana a cuatro víctimas. Y luego vendrían tras él, aquí solo como una muestra: Manuel Delgado Villegas, El Arropiero (1971), el asesino de ancianas de Santander, Ximo Ferrándiz (1998), el Matamendigos... pero antes ya hubo asesinos en serie en España, como el muy conocido por Cela del *lobishome* gallego, Manuel Blanco Romasanta, o el Sacamantecas de Vitoria, Juan Díaz de Garayo y Argandoña, “Zurrumbón”, los dos mataron y pagaron por sus crímenes antes de descubrirse el espejo de asesinos, el hombre del humor macabro, también asesino en serie y caníbal: Jack el Destripador (1888).

El escritor organiza sus materiales con todo lo que le rodea sobre el asunto que trabaja. Mesa revuelta: una foto dedicada de Millán Astray, barcos en botella, frascos de boticario y muchos libros, en Ríos Rosas, 54. Un Camilo de treinta y tantos años, muy delgado. Se encierra en su casa a escribir un libro, según el gran escritor de periódicos, César González Ruano (1903-1965), “con confianza plena en el valor del valer”.

Muchos años más tarde habría de encontrármelo en el ejercicio profesional. Incluso le haría unas fotos en pijama, durante la siesta, y una entrevista para una publicación llamada *Panorama* en el hotel Miguel Ángel, en los primeros ochenta del siglo XX. En una época de su vida nos encontrábamos allí, en el bar del hotel, donde compartíamos limpiabotas y cerillero, siendo cierto que Camilo se me adelantaba siempre en cambiar

los cordones de los zapatos, con lo que me dejaba con un palmo de narices. Allí me dedicó su libro, *Cristo versus Arizona*, y me explicó que en su portada, al contrario que en el inglés, *versus* no significa “contra”, sino “hacia”. Camilo me dio un premio por un artículo publicado en *Diario 16*, una carta dirigida a una madre que había perdido a su hijo, remedo de aquella otra que le hizo ganar fama al inolvidable César González Ruano.

Cela y yo compartíamos además del *limpia* del hotel Miguel Ángel, un informador, E. C., en las cárceles que nos mantenía al tanto de todos los movimientos de los hermanos Izquierdo, los asesinos de Puerto Hurraco. Este preso, que estaba en prisión por delitos menores, nunca de sangre, tenía vocación de antropólogo y llamaba a Camilo, el “tío Camilo”. A mi no me puso apelativo cariñoso, solo me mandaba cassettes grabadas con la voz de los Izquierdo y su testimonio surrealista: que ellos no había hecho nada malo, que nunca tuvieron intención de matar, sino buscar venganza. Aquellos monstruos que mataron a medio pueblo, niñas y viejos incluidos, por odios antiguos y duros como el pedernal. A Camilo le gustaba aquel informador o espía de las cárceles y le mantenía embobado tal vez jugando con la idea de hacer otra excursión en profundidad al reino del asesinato feroz. Los de Puerto Hurraco eran asesinos en masa, un tipo de criminal múltiple que se agota en una sola jugada, mientras el tipo Pascual Duarte se dosifica, ensaya y se hace más efectivo y diverso.

2.4. La madre es la patria

Camilo José Cela en su primera novela cuenta la peripecia vital de un homicida múltiple, en los años anteriores a la guerra civil y en plena contienda con estrambote de posguerra. Camilo admite que el escritor es un odre lleno de numerosos vinos: “todos los que han escrito en español, e incluso aquellos que han escrito en unas lenguas que yo ignoro, y que no los he leído ni traducido. Bécquer, naturalmente que habrá influido en mí, como gran poeta que fue, en una proporción determinada; no vamos a cuantificarla, porque probablemente no sabríamos hacerlo. Ahora, lo que no hay es nadie que salga de la nada. Probablemente ha influido en mí menos, qué se yo, que los del 98 o que Quevedo o el Lazarillo o la picaresca de los siglos XVI y XVII. Probablemente no en esta proporción, pero sí en una proporción determinada. Y a cuenta de que hay unas influencias ajenas incluso a la voluntad” (En TVE 1989: 197).

Lejanamente señala el camino de Pascual que tiene trazos de todo lo que el escritor considera reflejos de lo real. Hasta el instinto. En este caso, de supervivencia.

Cela aborda el problema de la literatura y lo real: “Yo creo que la novela, por lo menos tal como yo la concibo, como un reflejo de la realidad, entendiendo por realidad lo que es real, lo que es subreal y lo que es sobrenatural, o sobrerreal, esto es, todo lo que el hombre con sus sentidos o con su espíritu pueda intuir o abarcar, incluso con sus instintos...” (En TVE 1989: 198).

Respecto a la inspiración se muestra en la línea de Vargas Llosa, aunque probablemente Camilo lo tenía resuelto mucho antes: “La inspiración es un subterfugio

de zánganos. No hay inspiración. No hay más que trabajar todos los días” (En TVE 1989: 199).

Pero entonces, ¿*Pascual Duarte* de dónde le vino a Cela? “Pascual Duarte no lo saqué de ningún sitio: lo saqué de la cabeza” (En TVE 1989: 221). Jorge Urrutia nos recuerda en la introducción a su edición crítica lo que enseñaban en los libros de Formación de Espíritu Nacional de los primeros años del bachillerato, entre 1956 y 1959, se lee que “nuestra jerarquía de amor debía ser: 1º, Dios. 2º, la Patria y 3º, la madre (Urrutia 1977: XLI).

Esto lleva a una continua confusión, especialmente entre los soldados, de la madre con la patria. Todo por la patria. La dimensión de madre es el concepto de nación quizá más extendido, después del de nación misma, para entregarse a la tierra en la que se ha nacido. Así, se habla de la madre patria.

Cela se refugia en un suceso reconstruido con un disparador que es el hecho bélico, la angustia de lo injusto y la posibilidad de envolverlo todo esto en la ficción para hacer como que cuenta una cosa mientras en realidad está contando otra.

2.5. El desafío irónico

Años más tarde Cela sufrirá de nuevo el acoso de la censura cuando quieran perjudicarlo por llamarle a uno de sus libros *El gallego y su cuadrilla* (1949). Francisco Franco, El Jefe del Estado, vencedor de la guerra civil, era gallego, de El Ferrol, y supuestamente estaba rodeado, según sus críticos más mordaces, de una buena

cuadrilla, esto querría decir de sospechosos de manipulación y codicia. Por lo visto el gallego del que Cela tomaba el título, según su diabólica invención, era él mismo y “los que toreaban con él”, puesto que llegó hasta a ser figura del toreo, pero a día de hoy, evocando aquel mundo censurado, lleno de dobles sentidos, dobles lecturas que se buscaba siempre un sobreentendido, un mensaje oculto, ¿alguien duda, que éste título celiano, y aunque CJC lo negara, dada la audacia y el valor, el carácter retador y coñón de Camilo, su libertad intelectual y su humor hiriente, que *El gallego y su cuadrilla* era un dedo metido en el ojo del franquismo, una alusión directa y sin ambages a la jerarquía?

El gallego es un tomo de “apuntes carpetovetónicos”, obra publicada en 1951, pero que lleva como fecha 1949, en esencia una colección de cuentos escritos en los veranos de Cebreros, que tomaba el título de portada de uno de ellos. “Hubiera podido llamarse “La romería”, “El café de Luisita” o “Pregón de feria”, pero CJC le puso el nombre del cuento en el que narra la trágica novillada de un torero, el gallego, que hace su faena en camiseta, en un pueblo de la provincia de Toledo” (Cela Conde 1989: 140). Todo esto se supone que de una forma ingenua y desprevenida, sin afán de tocar las narices y echando en el olvido las virtudes de la censura como gran dama vendedora en los casos de *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*. En fin, lo propio de Camilo.

Dice Cela Conde, recreándose en la jugada, que una autoridad especialmente sutil vio en el título del libro una clara alusión al general Franco y a su Gobierno, con lo que la denuncia llegó hasta el Consejo de Ministros: *El gallego y su cuadrilla*.

La tradición oral informa aquí al hijo de don Camilo que al parecer Franco, que tenía retranca galaica para frases como aquella tan famosa de “haga como yo, y no se meta en política” preguntó a su subordinado si había leído el libro, cosa que el otro no había hecho. Y dio por terminado el incidente. Sin embargo hay que recordar que los gabinetes de Franco eran de gente que manejaba el lenguaje, empezando por su cuñado Ramón Serrano Súñer (1901-2003), y habían hecho una guerra con la retórica de los luceros. Falangistas y poetas, gente de tralla y metáfora. Todos muy estudiados. Cómo para que se les escapara algo. Les bastaba una palabra para desactivar la carga.

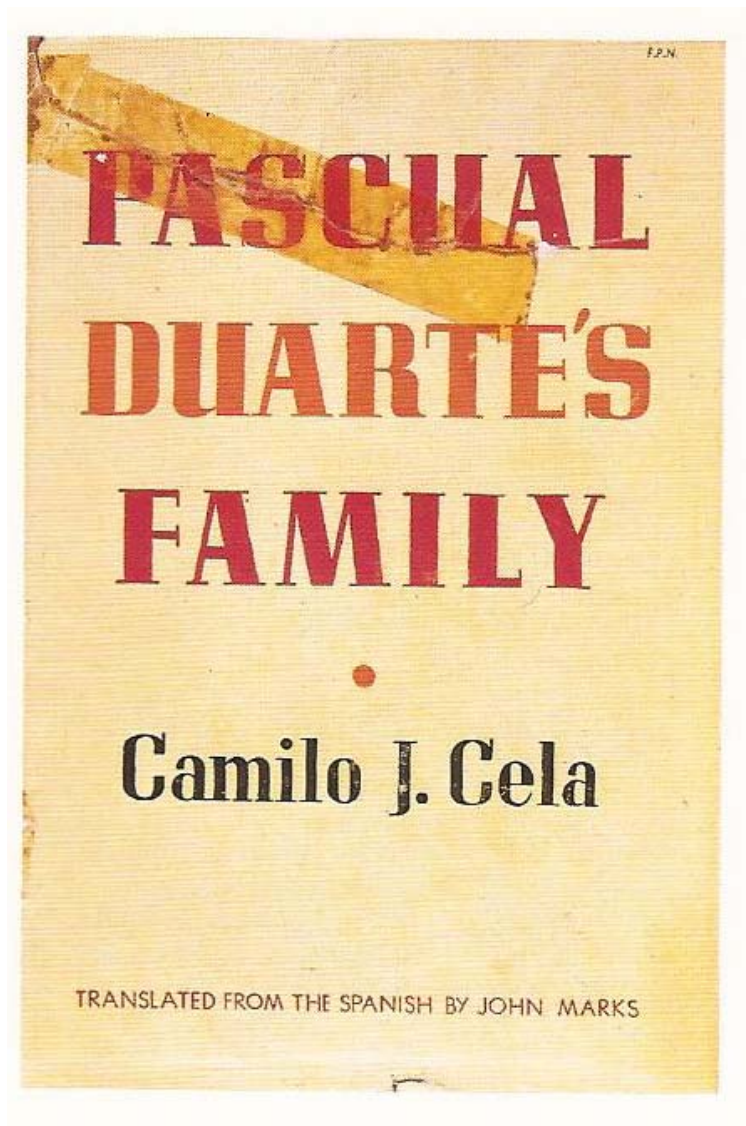
Camilo eligió el título *El gallego y su cuadrilla* entre todos los posibles porque era el más comercial, con todo lo que eso significa. Y Franco eligió dejarlo pasar porque en parte debía demostrar que era menos franquista que sus acólitos. Cela es un artista, un creador poderoso, un transformista capaz de darle la vuelta al calcetín: una familia en Extremadura, un muchacho medio filósofo, que habla como un palurdo, un impostor como *Nick Corey*, el sheriff de *1280 almas* (1964), de Jim Thompson (1906-1977), pero que tiene un cerebro exquisito donde recrea los hechos machistas, el honor calderoniano, la inseguridad de lo viril, el pánico homosexual y tantas otras cosas finas que encontrarán los psicólogos y criminólogos ahondando en la historia de los asesinos de repetición que matan, aprenden y vuelven a matar. Y seguirán matando hasta ser “deconstruidos”. Como hace Pascual en este relato bronco, sin concesiones como la metáfora grandiosa de la violencia gratuita, que había sido la guerra civil, y la precoz maestría de Cela está en no dar explicaciones, “porque la metáfora debe entenderla cada uno a su manera” (Umbral 2002: 187).

No cabe duda que el escritor cuenta con el dominio poderoso del lenguaje para hacer creíble su intento y que la novela se difunde por el mundo, y lo que es más importante, por España, “ y es leído como un documento de la violencia fascista española y la guerra civil” (Umbral 2002: 187).

Así le sale el sacrificio de los inocentes, la perversión del amor, el ajuste de cuentas con el amigo que te hace de menos, la muerte bruta de la yegua, el homicidio del proxeneta y el asesinato de la madre. Todo ello muy abismal, muy lírico. Umbral llega a decir que “el *Pascual Duarte* es un poema” (Umbral 2002: 187): un reflejo de la España rota en mil pedazos, de la que no se puede hablar. Herida y presa de la dictadura, pero finalmente contada por uno de los que ha decidido vivirla desde dentro, con todos sus sinsabores.

2.6. El ejercicio de la inteligencia

Como si lo hubiera escrito sobre el disfraz de Cela, sobre el teatrillo de *Pascual Duarte*, novela realista, con acumulación de violencia, una realidad hasta los límites de un Zurbarán, Ortega expone en *El Espectador* un juicio contundente sobre Baroja: “El procedimiento excesivamente impresionista que sigue Baroja en la propia vida, lo mismo que en sus novelas, dificulta mucho la comprensión de una y otras. No se presenta nunca el objeto al lector, sino sólo la reacción subjetiva ante él. En la lírica es esto posible. En una novela o en una teoría es fatal. Así, me temo que estas páginas, llenas de adivinación, de justeza y de talento, sean poco claras...”



1946 Londres
Pascual Duarte's / Family / Camilo J. Cela / Translated
from the Spanish / by John Marks / London / Eyre &
Spottiswoode
"Translator's Introduction" (p. III-VI)
The Chiswick Press.
1946
(salió al público en enero de 1947).
VI p., 1h., 128 p. 19 cm. Tela
PD XXV, 8.
Primera edición en lengua inglesa.

Según Ortega, Pío Baroja escribe como vive. Literatura y realidad son un todo *uno farragoso*, con derroche creativo y escasa habilidad en el discurso. Debajo de su boina el vasco se recrea en la hacienda. Es de la virgen del puño, pero sensiblero y a veces generoso. Camilo se siente querido por el maestro que de vez en cuando hace un exceso y le invita a una copita de oporto. Cela es consciente de que está haciendo historia. Es un momento muy literario. Impresionante. “Él me quería mucho”, se dice “Y yo, lo respetaba”. Era el amor por el maestro, pero no el frío análisis del pensador de una obra literaria, donde hay un factor emocional difícilmente mensurable. El cerebro del filósofo no responde a las señales de la trama. Hay mucho de truco en la novela. Ortega dice que mal dispuesto.

Cela, al contrario que Ortega, que dice que nos olvidamos fácilmente de una novela de Baroja por una serie de defectos técnicos que señala con bisturí, le reconoce la capacidad de sublimar la realidad. Y eso que el gallego declara que entre la inteligencia y la bondad prefiere la inteligencia. Baroja es un novelista extraordinario, como Ortega un gran pensador, aunque no entienda a Baroja. Es más, Pío Baroja, envuelto en sus ropajes de invierno ha ido sustituyendo la realidad de vivir por vivir en lo literario. Ya sólo es un intérprete de la palabra escrita, un gran pulmón que arroja su fatiga sobre las cuartillas de imprenta. La realidad ha entrado en su literatura desde sus vivencias, su familia y sus frustraciones. Todo ello ha quedado hilado en un universo de palabras, un tapiz de historias. Fiel espejo para Cela que hace, como diríamos apoyándonos en Peirce, su primera novela de experiencias literarias barojianas.

3. EL PODER DE LOS ASESINOS EN SERIE

Los asesinos en serie tienen el poder de cambiar la sociedad. Son capaces de provocar el miedo durante una época en todo un territorio, como *El estrangulador de Boston* (1962) o como David Berkowitz (1976), el hijo de Sam, en las calles de Nueva York. Pueden hacer desaparecer niños durante prolongados periodos de tiempo, pueden secuestrar y matar sin que la sociedad acierte a identificarlos o simplemente detectarlos. Los asesinos en serie tienen el poder de aprender en cada homicidio para aplicar sus conocimientos “a perfeccionar” el siguiente que se proponen cometer.

Los asesinos en serie, sin que hubieran sido descubiertos ni fueran llamados con tanto acierto, han actuado en todo tiempo y lugar. Podemos aventurar que en todos los países alguna vez. En lo que a nosotros nos corresponde están suficientemente documentados ya desde el siglo diecinueve (1843) con *el hombre lobo gallego*, Manuel Blanco Romasanta y con las historias terroríficas del *Sacamantecas* de Vitoria (1870) y *el hombre del saco* de la sierra de Gádor, Almería (1910), o *la vampira de Barcelona* (1912) aunque con seguridad son más antiguos.

En su trabajo de rutina las fuerzas policiales fueron observando que no todos los homicidas son iguales sin que por ello acertaran a clasificarlos acertadamente. En especial el más avisado es el agente del FBI y coronel del Ejército Robert K. Ressler, a

mediados de los años 70 del siglo XX, quien por una inquietud personal empieza a llamar a esta clase de criminales *serial killer* o asesino serial, aplicando una clasificación británica de delitos que se cometían en serie.

“Esa parecía una manera muy apropiada de describir los homicidios de aquellos que cometen un asesinato, luego otro, y otro, de una manera secuencial; así que en mis clases de Quantico (Virginia, EE.UU) y otras instituciones, empecé a referirme a los asesinos en serie” (Ressler 1995: 47).

Para Ressler, el motor de la repetición es sencillo: “El acto de matar deja al asesino descontento y en tensión, porque no es tan perfecto como su fantasía” (Ressler1995:47). El poder de los asesinos en serie es el de administrar el beneficio de la vida frente a sus víctimas. Son conscientes de que pueden elegir: permitirles escapar o arrebatarles la existencia. “Aquellos que cometen crímenes que nada tienen que ver con el dinero son una especie diferente de los criminales corrientes cuya motivación es el lucro. Asesinos, violadores y pedófilos no buscan beneficio monetario en sus crímenes; de una perversa, aunque a veces comprensible manera, están buscando una satisfacción emocional. Eso los hace distintos...” (Ressler 1995: 46).

En concreto, sin que se pueda generalizar, respecto al tema económico hay que precisar que los criminales de repetición se apoderan de todo lo que es de la víctima y a veces eso incluye el dinero. Esta es una aportación más avanzada a la investigación que ha evolucionado desde los primeros titubeos de Ressler en este campo. Por otro lado, sin duda, el asesino en serie es producto de una frustración y de un afán de perfeccionamiento: “Está obsesionado con una fantasía, y tiene lo que debemos llamar

experiencias no satisfechas que se convierten en parte de la fantasía y le obliga a proseguir hacia el siguiente crimen. Ese es el significado que hay detrás del término *asesino en serie* (Ressler 1995: 48).

Su poder es grande; y sobre todo cuando actúan sin ser detectados. Únicamente desaparecen las personas o son hallados los cadáveres pero no se determina que está actuando un *serial killer*. En ese momento, tienen las manos libres. Las autoridades rehúyen concretar, y el misterio, hace más vulnerables a las víctimas.

En los años cuarenta del siglo XX, en Chicago, un joven de 17 años, William Heirens, *El asesino del lápiz de labios*, escribió un angustioso grito en un espejo: “Deténganme antes de que siga matando”. Entre los muchos poderes del asesino en serie está el del reto a la policía. Y también el de prestar su experiencia a la ciencia. De él puede extraerse el veneno con el que fabricar antídoto contra los peores delitos.

En la sociedad española del Siglo XXI, tan retrasada en la sistematización del estudio de la conducta criminal, se sigue sin estudiar de forma reglada a los *serial killers* o *asesinos en serie*. Incluso se ha dado el caso reciente de que ante un tribunal, un jefe de la brigada antiatracos ha negado su existencia, por ignorancia y soberbia. Como dice el forense y doctor en Medicina Legal Delfín Villalaín, con conmisericordia: ¡un policía que no sabe Criminología! Y sin embargo ya en la literatura española hay una tradición de rastro de grandes criminales. Y no solo en los pliegos de cordel o los relatos de ciegos, sino en obras literarias. Desde la Criminología, ciencia en alza, debemos recuperar este pasado de los grandes autores que dedicaron su talento a describir, recuperar, analizar, plasmar, disecar los comportamientos de los más feroces criminales. Los *asesinos en*

serie son un catálogo de los peores delitos. Entre todos los retratados en grandes obras, destaca Pascual Duarte. Por la fuerza de su trazo, el carácter indómito y la genialidad de su argumento. Así como por la potencia creadora de su autor. Ese es el motivo de investigar este personaje, al escritor y los propósitos de su obra desde el punto de vista criminológico.

Lo abordaremos con la ayuda de lo que nos ha enseñado el pragmatismo americano de la mano de C. S. Peirce acerca de la creatividad. Lo que ofrece esta reflexión filosófica es abandonar viejos paradigmas como los de la lógica deductiva o las explicaciones intuitivas de la creatividad y encarar lo radicalmente nuevo.

3.1. Concepto de asesino en serie

“Hay asesinos que matan a tres o más víctimas, tomándose un cierto tiempo de respiro entre un crimen y otro. Son los llamados *asesinos en serie*. Cumplen esta definición John Wayne Gacy, José Antonio Rodríguez Vega o Christa Lehmann”. Según se recoge en *Violencia y Psicopatía* (Raine y Sanmartín 2000: 135).

John Wayne Gacy, nacido precisamente en 1942, inició sus actividades como constructor de casas. Trabajó duramente. Dedicó a funciones benéficas el escaso tiempo que le dejaba libre su ocupación. Disfrazado del payaso “Pogo” recaudaba dinero para niños sin hogar. Parecía un hombre bueno y sacrificado, pero la realidad era muy distinta. Tras construir un espacio entre su casa y el suelo comenzó a llenarlo de cadáveres de muchachos jóvenes a los que daba muerte. Los atraía con promesas de

dinero o de trabajo. Allí los esposaba, los ataba con una cuerda en torno al cuello con dos nudos, pasaba un bastón por los nudos y les daba vueltas. Mientras los asfixiaba solía leerles pasajes de la biblia.

José Antonio Rodríguez Vega fue primero un violador en serie. Debido a su forma fría de actuar, logró que sus víctimas le perdonaran. Cuando salió de la cárcel se convirtió en asesino, dando muerte a dieciséis mujeres, entre sesenta y noventa y tantos años, en doce meses, desde abril de 1987 a abril de 1988. Rodríguez Vega asaltaba a las ancianas a las que asfixiaba mientras abusaba sexualmente de ellas. El móvil de sus asesinatos era sexual.

Christa Lehmann le había regalado un bombón a Eva Ruh, el 15 de febrero de 1954, que al ser descubierto por su hija, Annie Hamann, se lo comió, resultando muerta entre grandes convulsiones. Los indicios de muerte por envenenamiento eran abrumadores. Parte del chocolate cayó al suelo donde se lo comió el perro de la víctima que también murió. Una vez acusada como sospechosa, Christa confesó que había dado muerte también a su marido y a su suegro, con un nuevo veneno, un insecticida llamado *Paratión* utilizado en agricultura y fácil de comprar. Una vez más una mujer hacía de la toxicología el arma todopoderosa de sus crímenes.

En Hollywood, en los años ochenta, se hicieron 23 películas sobre *asesinos en serie*, y en los noventa, 54. En las pantallas puede verse como representación genuina “a un hombre blanco, de edad comprendida entre los treinta y los cuarenta años y con móviles sexuales desviados que, frecuentemente, asesinaba a sus víctimas siguiendo un elaborado ritual” (Raine y Sanmartin 2000: 142). La definición de los profesores Raine

y Sanmartin engloba a la perfección a Pascual Duarte, casado sobre los veintitantos despierta al asesinato, coincidiendo con el grueso de la edad de los *serial killers* y se mantiene activo después, aprendiendo de cada muerte.

Los *asesinos en serie* se clasifican, por el lugar en el que actúan, en sedentarios, que matan en un lugar específico, casa, hospital, etc... y lo trashumantes, que deambulan en busca de sus víctimas. Por móviles que les empujan, se clasifican en visionarios, misioneros, controladores o hedonistas. Un visionario actúa siguiendo órdenes, voces o visiones según las fuerzas del bien y el mal. El misionero cree estar librando a la sociedad de deshechos humanos (Egger dice que las víctimas de los asesinos en serie suelen ser los *less dead*, muertos “de segunda categoría”: prostitutas, homosexuales o indigentes, cuya desaparición es menos importante que la de una persona cualquiera). El controlador busca la satisfacción de dominar y el hedonista es un incansable coleccionista de emociones y en especial de las relacionadas con actividades sexuales. A estos también se les llama asesinos lujuriosos.

Robert K. Ressler, experto del FBI, uno de los creadores de la Unidad de Ciencias del Comportamiento, o de Conducta Criminal, considera que todo asesino en serie actúa movido por una fantasía aberrante que ha estado recreando en su imaginación, en muchos casos desde la infancia. Esa fantasía tiene fuertes componentes de tipo violento y sexual. Incluso cuando durante la comisión del asesinato no lleve a la práctica actos sexuales explícitos. Para Raine y Sanmartín, no basta la fantasía pornográfica para asesinar de forma reiterada, “es preciso que haya una predisposición previa” (Raine y Sanmartín 2000: 145).

Y desde luego, sí, hay una clasificación de los asesinos en serie según el trastorno que padecen, porque suelen matar de forma diferente. Los psicóticos matan de forma desorganizada y en cambio los psicópatas de forma metódica, o muy organizada. De modo que se dividen en organizados y desorganizados, y algunas vez aparecen “mixtos”, que participan de ambas tendencias.

3.2. Grandes criminales

La España de 1940 es un lugar donde en la superficie reina un puritanismo exagerado, la religión y los ecos militares lo llenan todo. El hambre y la necesidad aparecen por doquier. “Para Camilo puede ser perfectamente un país en el que se tiene poco sexo y mal” (Gibson 2003:183), los hombres practican un machismo exacerbado y tienden a considerar a las mujeres de su propiedad. Por eso rechina pero no extraña que en *La familia de Pascual Duarte* se produzca ese acto violento de sexo sobre la tumba tan parecido a una violación.

Camilo sabe de grandes criminales y se entretiene en sacarlos en sus obras, en *Mazurca para dos muertos* acierta con el dibujo de un psicópata de libro: Jesús Manzaneda es un fascistón explícitamente sádico que “mata gente por aprecio del orden y también por deleite, las dos cosas, los hay a quienes se les pone gorda dándole gusto al dedo y apretando el gatillo”.

El personaje, que frecuenta el burdel de la Parrocha en Ourense, apunta en una libreta los nombres y apellidos de sus víctimas. Ya van 37. Disfruta no sólo matando sino contando a los demás sus crímenes...” Forma parte de la barbarie vengativa desencadenada en Galicia por los nacionales (Gibson 2003: 197).

4. LO QUE SABEN LOS MÁS PRÓXIMOS

Cuando la gente habla de Camilo José Cela suele identificarle, ante todo, con *La familia de Pascual Duarte*. *Pascual Duarte* es una novela sorprendente, desde luego, y más aún si se tiene en cuenta que es la obra prima de un escritor de veinticinco años; a esa edad CJC había adquirido ya una madurez literaria envidiable. Pero el *Pascual Duarte* no es el libro que me gusta más de los de mi padre. Hay tres novelas dentro de la obra de Camilo José Cela que forman una especie de ciclo y que yo destacaría sobre el resto: *La colmena*, *San Camilo* 1936 y *Mazurca para dos muertos*. Todas ellas retratan el mundo que da vueltas alrededor de la Guerra Civil, de las gentes que protagonizaron, de grado o por fuerza, esa orgía extraña y cruel y se instalaron para siempre jamás en la memoria del escritor, parasitando su conciencia (Cela Conde 1989: 50).

El esfuerzo del escritor es inmenso porque el germen lleva dentro la guerra y tiene prohibido escribir de ella; o muy difícil. Tiene que retorcer el argumento, descarnarlo y viajar al corazón del hombre que mata. Es un doble reto: escribir con mensaje y hacerlo como es su costumbre: de una forma peculiar, con pluma estilográfica, pero sin servirse del adelanto que esto supone. Mojando la pluma en el tintero para no cargarla y manchándose de paso los dedos. Dibuja las palabras con lentitud, como si fuera a exponerlas y, perfeccionista irredento, corrige todo el tiempo dando un repaso continuo a los originales. Lo que descarta lo tacha con saña para que no se pueda leer de nuevo ni quede memoria del error, añadiendo lo nuevo con letra diminuta donde quede sitio, convirtiendo la página en un intríngulis difícil de entender entre borrones, añadidos y

enmiendas. Hubo un tiempo en el que solo Charo, la primera esposa del escritor, era la única capaz de entender el texto a base de habilidad y entrega.

Al fondo está la intriga. Lo que se lee suena tan cierto y tan de verdad que la pregunta es si la historia de Pascual Duarte es una historia tomada de la realidad. A medida que se lee el Pascual parece que se hace de carne y hueso, como un ser vivo. La parafernalia de documentos, cartas, indicaciones de últimas voluntades, fabrica una maraña de realidad. La farmacia de Almendralejo donde el transcriptor dice que encontró el texto se hace sólida. Visible, con una prosa que configura con exactitud tanto el vocabulario funcionarial como el vuelo literario.

“Esta novela sorprendente, recia, de fuerte dramatismo, está basada en una causa célebre de un juzgado extremeño; es la autobiografía de un presidiario condenado a muerte que cuenta su vida en forma bronca, cruda, tremendista a veces” (Varela Jácome 1951: 394).

Afirmación tan clara hecha por un historiador de la literatura gallega merece respeto. Se nota que Benito Varela ha leído a Cela: en su libro se mencionan con solvencia la primera novela, *La familia de Pascual Duarte*, *Pabellón de reposo* y hasta *La colmena*, editada en Buenos Aires.

Cela es calificado por la crítica como el creador de un nuevo género, el tremendismo, que se iniciaría con su primera novela, a la que el doctor Marañón en su prólogo llama “tremenda historia”. Este término, “tremendismo” acaba teniendo una intención despectiva y descalificadora sobre todo en opinión del propio autor, que ve en ello el

triunfo de quienes quieren sacarlo de la normalidad hacia la deformación, siendo así que su novela ya no sería lo que pasa o una interpretación de lo que pasa, sino el síntoma de una enfermedad de Cela que lo aboca a la violencia y la sinrazón. “Durante la posguerra, Cela suple la militancia de izquierdas por un tremendismo de vida y obra que le convierte en el niño terrible de aquella España mansueta” (Umbral 2002: 61).

En la preguerra, según Francisco Umbral, que será para siempre el discípulo más cercano, dice que Cela “es un escritor novel que pasa por todas las agonías del desconocimiento, hasta que se mete en la guerra o la guerra se mete en él” (Umbral 2002: 64).

“En su batallón, le toca estar unos meses varado por el barro y la guerra en los pueblos de Extremadura. Allí mirando la España profunda, donde los cerdos se comen a los bebés, se le ocurre el *Pascual Duarte*...” (Umbral 2002: 64).

“Cela nunca ha querido explicarlo. Pero el *Pascual Duarte*, de tanta connivencia con *El extranjero* de Camus, al que se anticipa, nos da un tipo que mata gente, perros y viejas, porque no tiene otra respuesta al mundo violento que ha conocido” (Umbral 2002: 64)

4.1. Camilo estuvo en Badajoz

¿Cuál fue el hecho de partida? ¿Hubo un episodio real? ¿De dónde surge la chispa de contar esta historia?

Victor Ruiz Iriarte, al que Cela dedica la primera edición de *La familia de Pascual Duarte*, dramaturgo, que a su vez le dedicará la primera obra estrenada, y buen amigo

de aquella época, dice que el escritor anduvo durante la guerra entre legionarios por tierras de Extremadura⁷. Pedro Carballo le hace una entrevista a CJC en *Fotos* (18 de julio de 1943), en la que le dice: “Todo el mundo sabe ya quien eres. Y hasta cómo eres. Yo sé más: sé lo del Tercio –buen injerto en tu árbol falangista- y, además te he visto pelearte en la calle”.

Esa relación con el Tercio explicaría que Mariano Tudela en su libro afirme que en 1951, Camilo tenía expuesta en su habitación una foto dedicada del general Millán Astray en su casa de Ríos Rosas, 54 (Tudela 1970: 46).

Como dice el profesor Urrutia: “La España falangista de la posguerra reclamaba a Camilo José Cela como uno de los suyos”. Por su parte, no se conocen manifestaciones políticas comprometedoras. Con cierta ambivalencia, se deja querer. En los escritos de Cela, cualquiera puede verlo, no hay falangismo y ese es el compromiso de un escritor. Puede rastrearse siempre un ir a lo suyo, una fuerza original y un apartidismo liberal en constante evolución. Sociológicamente, como destaca Urrutia en su introducción, Camilo “pertenecía al grupo de los vencedores. No formaba parte del clan que se repartía las prebendas, pero provenía del ejército franquista” (Urrutia 1977: XIV-XV).

Pepe (García Nieto) era unos años mayor que Cela, pocos, y puede decirse que la autoridad moral la tenía García Nieto y el despotismo ilustrado lo llevaba muy bien el novelista, todos bajo el beneficio de Juan Aparicio, que necesitaba jóvenes valores para disimular el vacío de la guerra. Juan Aparicio es el que les dio la coloración falangista a ambos, aunque no eran falangistas ninguno de los dos (Umbral 2002: 48).

Entre los escritores del régimen, Juan Aparicio (*El Español*, 23 de octubre de 1943), en su sección “Pasado mañana, lunes”, dice que el éxito de la novela de Cela se debe “al

⁷ Artículo en la revista *Juventud*, 25-II-1943.

amasijo psicológico, terruñero y soez, de *La familia de Pascual Duarte*, que es una novela legendaria, aunque sea una novela bárbara; porque es una novela con un clima por el que ha pasado la guerra”.

En ese mismo artículo de *El Español*, Aparicio declara rotundo: “Cuando Camilo José quiere aplicar su sino, individual, literario, e histórico, ha de aplicar su oreja encima de su vida de ex combatiente. Así, fue prófugo en 1936, soldado nacional en 1937 y novelista en 1943, sin que hasta ahora haya padecido el menor remordimiento”.

Pero en algún lugar deben quedar restos de aquel rescoldo. ¿Con qué materiales hizo Cela la hoguera de la violencia? ¿Escuchó hablar al que sería Pascualillo? ¿Se valió de un relato anterior, de algo vivido en aquella Extremadura? El escritor nos tiene acostumbrados a que cuando termina el texto se deshace de los materiales. Sólo queda el manuscrito y no siempre. Tal vez sea posible encontrar recuerdos en su casa de su primera esposa, en la memoria de su hijo. ¿Qué sabe Cela Conde de Pascual?

Tal vez pueda añadir algún detalle que ayude a tirar de la manta. El 1 de diciembre de 2009, a las 18,35, por correo electrónico, el hijo del escritor, Camilo José Cela Conde, contesta a esta investigación: “Querido amigo: Muchas gracias por su mensaje. Pero me temo que no voy a poder serle de gran ayuda. Mi padre hablaba muy poco en casa de literatura y, en el raro caso en que lo hacía, jamás era respecto de sus propias obras. El hermetismo acerca de sus métodos resultaba absoluto. Si acaso, había que deducirlos de los materiales que se acumulaban en su mesa de trabajo, pero, claro es, el *Pascual Duarte* se escribió antes de que yo naciese. Un saludo cordial. Camilo Cela”.

A veces es el escritor quien no puede evitar los rastros de lo que hizo como las pruebas de un crimen. Camilo hace la novela de sus materiales y luego nadie puede encontrarlos, excepto por aproximación, por datos que el propio escritor facilita:

Pascual Duarte nació, para mi que soy su padre, el 28 de diciembre de 1942, día de los Santos Inocentes, en un garaje que hay en la calle de Alenza, número 20, ya casi al final, y que se llama Continental-Auto. Esto de Continental-Auto es una línea de autobuses que hace el servicio de Madrid a Burgos y de Burgos a Madrid, llevando y trayendo viajeros, equipajes y paquetes... El libro me hizo una impresión extraña, mezcla de alegría y de tristeza, como los entierros de los amigos a quienes se les quería un poco y se les odiaba otro poco. Me enviaron cien ejemplares de la edición corriente y diez en mejor papel, pero sin justificación de tirada⁸.

La cuestión sigue viva: ¿Es *Pascual Duarte* una novela sobre la guerra civil? No solo por su cronología, sino por su intención, por la naturaleza de su concepción. Pero también lleva adjunta otra inquietud: ¿Se trata de una novela sobre un hecho real? ¿Hay algo visible, aislable, capaz de ser identificado que permita señalar el momento de la concepción?

La mayoría de las autoridades y expertos en Camilo José Cela afirman que se trata de una obra de ficción. Por su parte Ramón Buckley dice que Pascual “escribe sus memorias desde la cárcel, poco antes de ser ejecutado por los crímenes cometidos en su juventud (Buckley 1982: 94), pero esto no es correcto porque ha transcurrido mucho tiempo entre los crímenes de su juventud.”⁹

⁸ Fragmento de *Andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia* de Camilo José Cela, texto incluido en la edición de 1951 de *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona.

⁹ El asesinato de su madre fue el 10 de febrero de 1922, y en ediciones anteriores a *Obras Completas*, el “12 de febrero”. Notas de C.J.C. Sin embargo, el del Conde de Torremejía se fija en 1936, con Pascual ya cumplido el medio siglo: “Nací hace ya muchos años –lo menos cincuenta y cinco- (Cela 1977: 15)

El crítico razona: “Y Pascual, que ha caído al final de la guerra en manos de la clase dominante, se confiesa a ella, antes de expiar sus pecados en la muerte por garrote” (Buckley 1982: 95). Aunque no se dice la fecha de su muerte.

Por otro lado afirma que *Pascual Duarte* forma parte de las bandas de su pueblo que saquean las casas de los ricos y matan a los caciques, como el Conde de Torremejía, en los días que suceden al levantamiento” (Buckley 1982: 98). Esta hipótesis entra dentro de lo probable. Lo que dice el texto en “Otra nota del transcriptor” es que “si lo agarrotaron a renglón seguido, o si todavía tuvo tiempo de escribir más hazañas, y estas se perdieron, es una cosa que por más que hice no he podido esclarecer (Cela 1977: 134).

Gonzalo Sobejano comprende que *La familia de Pascual Duarte* “no es solo la familia carnal, sino también la social, es decir: la sociedad española en cuyo seno -bien poco materno- se formó o deformó aquella oveja sacrificial, aquel cordero pascual” (Sobejano 1975: 95).

De lo que se sabe de Pascual, el texto del libro es testigo:

Por un cálculo no muy difícil, lo que parece muy evidente es que volviera de nuevo al penal de Chinchilla (de sus propias palabras se infiere) donde debió estar hasta el año 35 o quien sabe si hasta el 36. Desde luego parece descartado que salió de presidio antes de empezar la guerra. Sobre lo que no hay manera humana de averiguar nada es sobre su actuación durante los quince días de revolución que pasaron sobre su pueblo; si hacemos excepción del asesinato del señor González de la Riva –del que nuestro personaje fue autor convicto y confeso –nada más, absolutamente nada más, hemos podido saber de él, y aún de su crimen sabemos [...] (Cela: 1977: 135).

“El texto original del año 1942 no tiene ninguna referencia a la guerra civil” (Buckley 1982: 98), pero es posible que el propio texto oculte algunas claves dentro de una técnica celiana que luego se llamará novela reloj y que pone de relieve la tesis doctoral de Regueiro (2009).

De la guerra Cela sacó un tiro en la ingle derecha, un metrallazo en el pecho y un mal recuerdo: “Yo creo que lo mejor de la guerra es pasarlo por encima. Es lo más desagradable que me pasó en la vida. Aquello fue espantoso” (Arozamena 1972: 269).

La familia de Pascual Duarte es la autobiografía de un condenado a muerte. Uno de los primeros artículos que publica el autor en la prensa acreditado en esta investigación es sobre su admirada Emilia Pardo Bazán. La condesa tiene una primera novela que ¡Ay, coincidencias del destino! se llama: *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina* (1879) (Benito Varela 1951: 326).

Pascual es un rotundo nombre español, escribir una autobiografía es un recurso hasta cierto punto original y valiente en la línea de lo que quiere contarse como el *Lazarillo de Tormes*. Pascual es buen nombre para un legionario. Se han dado casos en la historia criminal española de horribles crímenes cometidos por exlegionarios. También de criminales que han huido a esconderse a la Legión. El paso de la guerra y la vivencia de Cela en la Legión es de tales características que forman parte de los mimbres ocultos, aunque en el retablo de fetiches del escritor quede una foto dedicada o un nombre de legionario en la portada de una novela como pruebas innegables.

Cela escribe *La Familia* aislándose en una oficina sindical, en casa de su novia y la concluye aquejado de una grave enfermedad en la cama. La novela se dedica “a la

memoria del insigne don Jesús González de la Riva, conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía”. ¿Por qué la víctima sonríe al asesino?, ¿y lo de llamarle con el diminutivo familiar? Expresa sin duda agradecimiento y cariño. Por otro lado como señala Regueiro, Cela emplea el verbo rematar, cuya segunda acepción en el diccionario es “dar muerte a la persona o animal que está agonizando” (Regueiro 2009: 22).

La siguiente pista sería cuando se dice en el *Pascual* “durante los quince días de revolución que pasaron por el pueblo” (Cela 1977: 135). La revolución nacional es uno de los eufemismos que se emplean para nombrar al levantamiento militar. Por otro lado se sabe que Cela manejó con respeto los hechos históricos. Un mes después del levantamiento militar, Badajoz cae en poder de los nacionales, el 14 de agosto de 1936, lo que inmediatamente es seguido por una gran represión que se recuerda como sangrienta, produciéndose un gran baño de sangre en las poblaciones cercanas a la capital.

En Almendralejo, las milicias republicanas resistieron a las fuerzas nacionales, entre el 7 y el 15 de agosto. Durante su retirada asesinaron a veintiocho personas que estaban detenidas en la cárcel y en la iglesia de las monjas. Según la versión de los nacionales los prisioneros fueron quemados vivos. Es posible que en este maremagno, Pascual Duarte, e independientemente de qué papel jugara con los milicianos, el hecho de rematar al conde fuera más una caridad que un crimen, como subraya Manuel Regueiro (Regueiro 2009: 23), cosa que la víctima parece reconocer y que explicaría el uso por el escritor del verbo rematar y no de matar, dado lo cuidadoso que es a la hora de escoger

verbos y la presencia de que este en la dedicatoria haya creado tanta polémica acerca de su uso: no se puede rematar sin que el propio, o quien sea, no haya ido antes a matar.

Sería muy de Cela que en esta novela reloj se produjera la gran paradoja o el artificio de que *Pascual Duarte*, un asesino en serie del bando rojo, sea condenado a muerte por el único crimen que no ha cometido.

En la técnica de CJC, esto sería un logro, el mecanismo oculto del reloj. La técnica consiste a su parecer en que los elementos se vean lo menos posible. Lo deja claro en el artículo “Sobre el concepto de la novela”: “Yo sé bien que es difícil ocultar el andamiaje a los ojos de los lectores; pero sé también que es absolutamente necesario”.¹⁰

En su apoyo recuerda a Baroja: “En la obra de Pío Baroja, pongamos por caso al más insigne y al más universal de los novelistas españoles contemporáneos, por más que rasquemos, por más que miremos a trasluz, por más que olfateemos por todas partes, jamás encontraremos la ligazón, las tablas de los andamios porque la novela de don Pío es algo de cuerpo entero” (Cela 1972: 59).

En el caso de Valle Inclán, por el contrario, según Cela, “la trama de su obra se le nota tanto o más que las costillas” (Cela 1972: 59). En *La familia de Pascual Duarte* hay al menos un cadáver al que se le ha hecho la autopsia varias veces pero increíblemente no se le notan los costurones.

La familia de Pascual Duarte resulta una obra de protesta, de ruptura social, no por su historia – voluntariamente despolitizada, aunque sea fácil no comprenderlo sin una lectura atenta- sino por su discurso. Este es producto del clima de violencia que reinaba en el país, producto de un

¹⁰Publicado en el diario *Arriba*, Madrid, dos entregas, 20 y 27 de mayo de 1943. Posteriormente compilado en *Mesa revuelta* (1972). Alfaguara.

régimen impuesto con el terror de una guerra y apoyado en la represión, y a veces, en la venganza personal (Urrutia 1977: LXXIII).

Tal y como cita Urrutia a pie de página, Manuel Vela Jiménez sabe ver que la novela de Cela es de “una premeditada oscuridad”¹¹. *La familia de Pascual Duarte* no es una novela sobre la Guerra Civil, pero es una novela de la guerra. Con los miedos, los misterios y los odios que dividirán para siempre a los españoles, por eso calará tan dentro. Está hecha con sustancia de la experiencia –nuestra única maestra, según Peirce-, surgida en un clima de sangre y muerte, pero transformada en una guerra familiar, con todas las tensiones de la violencia doméstica. No es extraño porque el conflicto del 36 al 39 enfrentó dos bandos hermanos con gente de la misma familia a los dos lados de la trinchera y los españoles se mataron como parientes que se odian. Hasta cierto punto eso es fácil de trasladar a un ámbito estrecho, a los pasillos de una casa. Una vez que se tiene la intuición genial de hacer una novela sobre un conflicto bélico que es en realidad un viejo odio familiar. Sin ese arte de interpretación y penetración psicológica la primera novela de Cela no se habría publicado.

Otro escritor, José María Gironella (1917-2003), tal vez quien de forma más continuada y extensa trató de reflejar el conflicto bélico desde un punto objetivo, sí se acuerda con precisión y quiere reflejarlo, del momento mismo en el que tuvo la inspiración de escribir su trilogía sobre la guerra civil: *Los cipreses creen en Dios* (1953), *Un millón de muertos* (1961) y *Ha estallado la paz* (1966). “Recuerdo con precisión el instante exacto en que germinó en mi cerebro la idea de escribir una trilogía novelística centrada en la guerra española. La sacudida se produjo a casi tres mil metros de altura

¹¹ Artículo “La crítica criticada. Panorama actual de la literatura”, en *la Estafeta Literaria*, 15 de julio de 1944, p. 5.

sobre el nivel del mar, el día 30 de diciembre de 1937. Por entonces tenía yo veinte años y abundante cabellera rubia...” Luego explica que un año antes, “diciembre de 1936, había yo huido de la zona roja, de Gerona, a Francia, y había entrado en la España nacional por la frontera de Irún, incorporándome en calidad de soldado a la Compañía de Esquiadores que guarnecía el valle de Tena” (Gironella 1961: 301).

Un conflicto armado es el decorado ideal para que se desarrollen los peores asesinos. El lugar ideal para que los *asesinos en serie* puedan llegar a triunfar en sus fantasías como tales y ser recompensados. El hallazgo de *Pascual Duarte* es la transformación de un conflicto que produce dolor y miedo en una historia que mira la muerte como el ejercicio de un poder individual, lejos del hecho colectivo del ejército, como la decisión de un ser amargado, atormentado y sin consuelo.

La guerra de los Duarte será entendida como la rebeldía de la degradación y la miseria; y en todo caso será objeto de compasión y perdón, como un ser abandonado a su suerte en el bando de los vencidos, aunque no se mencione. Todo el mundo entiende que Pascual es presumiblemente un rojo, autor de delitos contra el bando vencedor que va a ser ejecutado por el garrote vil. Hasta a Franco le parece bien el corolario de la novela. Nadie discute el fondo de la misma, ni lo que allí se trata; en todo caso se discuten los detalles, por asuntos menores, de obscenidad, descaro sexual y violencia verbal. Finalmente para aprobarlo todo y levantar las últimas resistencias de la censura, al escritor le colgarán el sambenito del tremendismo. Contaba cosas tremendas, porque en aquella novela de pocas páginas estaba el universo todo de lo que pasaba: la muerte de

los inocentes, el crimen inesperado e injustificado, la tiranía sobre las mujeres, el machismo desatado, la muerte de la madre y el remate del conde de Torremejía, como último sarcasmo a la autoridad.

Es una novela de la guerra, con los crímenes de la guerra, pero que al final no pueden prohibirla porque se ha transformado en obra de arte.

4.2. Lo que saben los más radicales

Ian Gibson es un hispanista de ascendencia irlandesa, célebre por sus libros sobre el asesinato de Federico García Lorca (1898-1936) y ciudadano español desde 1984. Sobre el Nobel Cela no acaba de tener buena opinión, aunque le reconoce algún mérito. En su libro, dice textualmente:

¿Es que, después de *La familia de Pascual Duarte*, Cela se encontró con que no tenía aliento suficiente para crear a más personajes de carne y hueso? ¿Es que en el fondo no le interesaban profundamente los seres humanos, tal vez por un exceso de egocentrismo? Quedémonos por ahora con las preguntas y *veamos el librito que*, al inicio de la larga época franquista, lanzó Cela a la fama y le convirtió, a los veintiséis años, en una especie de *enfant terrible* en potencia del nuevo régimen (Gibson 2002:107).

Dado que Gibson no puede sujetar los prejuicios y califica la obra maestra *La familia de Pascual Duarte* de librito, recordemos que la tal es motivo de este trabajo, entre miles de otros, tesis doctorales, libros y ensayos. Además, ya en 1992, celebrando los 50 años de su publicación, el Ministerio de Cultura, siendo ministro Jordi Solé Tura, publicó un *Recuento de ediciones* de las que reproduce todas las portadas en número total de 187, traducidas a todas las lenguas de España, gran parte de Europa y del mundo.

El 10 de noviembre de 2009 se dio la noticia de que *La familia de Pascual Duarte* era traducida al coreano por la editorial Minumsa de Corea del Sur. Con ello se alcanzaban las 298 ediciones, en 39 lenguas, al cumplirse los 67 años, desde su primera edición en la editorial burgalesa Aldecoa. Su éxito siempre se ha mantenido entre gente de todas las culturas, hasta como ya se ha dicho, llegar a ser la novela mas editada y traducida, de las españolas, después de *El Quijote*.

Hay que decir que en *La familia* se alcanza un momento-cumbre magdalena de Proust, de total abducción perciana, de “*tirarse de la moto*” o resolver un caso de Holmes, con su método abductivo-deductivo-innovador. Si para el francés es el efluvio del bollo mojado en el té, para el español es el olor a brutal a bestia muerta que lleva, yo diría, imbuido en el ADN:

La cuadra era lo peor: era lóbrega y oscura, y en sus paredes estaba empapado el mismo olor a bestia muerta que desprendía el despeñadero cuando allá por el mes de mayo comenzaban los animales a criar la carroña que los cuervos habíanse de comer.

Es extraño pero, de mozo, si me privaban de aquel olor me entraban unas angustias como de muerte; me acuerdo de aquel viaje que hice a la capital (Badajoz) por mor de las quintas; anduve todo el día de Dios desazonado, venteando los aires como un perro de caza. Cuando me fui a acostar, en la posada, olí mi pantalón de pana. La sangre me calentaba todo el cuerpo. Quité a un lado la almohada y apoyé la cabeza para dormir sobre mi pantalón, doblado. Dormí como una piedra aquella noche (Cela 1977:19-20).

Sobre el argumento tampoco hay discusión: se presenta como la autobiografía real y verídica del vecino de “un pueblo perdido por la provincia de Badajoz” (Torremejía, cerca de Almendralejo), quien, autor de varios asesinatos, ha querido, ante la probabilidad de ser ejecutado en cualquier momento – se ha negado a pedir un indulto-, dejar constancia escrita de su vida y, sobre todo, de las circunstancias adversas que

entiende responsables de sus crímenes. El manuscrito de esta “pública confesión”, así llamada por Duarte, se redacta en la cárcel de Badajoz entre finales de 1936 y principios de 1937, y va dirigido a una “muy alta persona” no identificada.

Sorprendentemente, la muerte del conde de Torremejía no se relata en el manuscrito, aunque Duarte dice en su carta al amigo de éste que sus memorias abarcan hasta el momento actual. ¿Tiene el lector que deducir que se han extraviado las páginas correspondientes? No es el caso de Gibson, pero más de uno de los críticos radicales del Nobel parecen querer reescribirle la novela, después de negarle el pan y la sal.

En el café Gijón, cuenta Manuel Vicent, escritor puesto en valor por Cela, (Umbral 2002:34) en su artículo *El tiempo de los picatostes* (*El País*, 8-8-10) que uno de los habituales, el escritor Eusebio García Luengo, nacido en Puebla de Alcocer, Badajoz (1910-2004), del que afirma que era un auténtico caballero, autor de un solo libro, le dio la primera clave de este oficio (de escribir). Al preguntarle si estaba trabajando en algún relato, le contestó: “Hace mucho que he dejado de escribir. Ahora me dedico las 24 horas del día a odiar a Camilo José Cela”. O sea que de verdad existía este tipo de *odiador* profesional.

Gibson hace una lista de las cosas que le fallan al “librito de Cela”: el hecho de que no haya información acerca del asesinato del conde, que Pascual no escribe como lo haría un campesino de verdad, que no se explica cuál es su trabajo, ni de qué vive. Para el hispanista, el relato tiene muchos cabos sueltos y eso le provoca insatisfacción.

Sin afán de ser exhaustivo, hay que puntuar aquí que la novela sí dice para quien entienda el castellano, de qué trabaja Pascual, por ejemplo. De regreso de la corta luna de miel, en Mérida, en la p. 66, de la edición de Urrutia, dice textualmente:

De forma que todos los vecinos, por ser ya la caída de la tarde, pudieron vernos llegar –tan marciales- y mostrarnos su cariño, que por entonces lo había, con el buen recibir que nos hicieron. Yo me apeé, volteándome por la cabeza para no herir a Lola de una patada, requerido por mis compañeros de soltería y de labranza, y con ellos me fui, casi llevado en volandas hasta la taberna de Martinete el Gallo...(Cela 1977: 66).

Para cualquiera que lea con atención, en castellano, queda claro, como no podía ser de otra manera, que Pascual era labrador, tenía compañeros de labranza solteros que le habían acompañado en sus celebraciones y que volvían a recibirle con regocijo. Se ignora por qué Gibson no lo aprecia y se muestra obsesivo con este dato.

Francisco Espinosa, autor del libro *Contra el olvido* concede una entrevista a *El Periódico de Extremadura* el 19 de enero de 2007. Dice que la ley de la memoria histórica fracasará porque no soluciona los grandes temas. Luego afirma que *La familia de Pascual Duarte* es una de las primeras grandes novelas fascistas españolas e insulta al autor descalificándolo con el mismo término¹².

-¿Por qué le interesa tanto el tema de la represión?, pregunta el periodista Carlos Ortiz.
-Los investigadores –contesta Espinosa-, no empezamos investigando la represión sino la guerra civil. Lo que pasa es que cuando lo hicimos, en todo el suroeste del país, lo que encontramos no fue ninguna guerra civil, sino pura y dura represión, o sea, un golpe militar como el del 18 de julio. Un golpe militar brutal unido a un plan de exterminio...
-¿Explica por qué Cela escribió *La Familia de Pascual Duarte*...?
-Cuando investigué la guerra civil en Badajoz, cuando vi Torremejía, me encontré con que el conde famoso que fue asesinado en la novela existió realmente, pero no fue asesinado sino 32 vecinos de izquierdas del pueblo. Además, Cela estuvo allí varias semanas con una compañía militar en 1939. Mintió terriblemente, ocultó la realidad de lo que había pasado y, sin embargo,

¹² www.kaosenlared.net/noticia/entrevista/-francisco-espinosa-autor-libro-contra-olvido (14-02-2012).

nos contó eso de que el loco de Pascual Duarte había matado al conde. Es una de las primeras grandes novelas fascistas españolas y, evidentemente, su autor era lo mismo.

Francisco Espinosa nació en Villafranca de Barros, Badajoz, en 1954. Es historiador y cuenta con varios trabajos y libros sobre la guerra civil. Entre ellos el avance del ejército franquista de Sevilla a Badajoz.

Francisco Umbral, el discípulo de mejor pluma y más distinguido, columnista, escritor político y analista de la actualidad, defiende al maestro que no necesita mayor defensa: “Cela no es fascista en ningún momento de su vida política” (Umbral 2002: 66). En realidad ni siquiera es un escritor político. El maestro siempre afea a Umbral que se dedique tanto a la política y le pide que lo deje porque los políticos son unos mediocres. El insulto no es moderno, sino muy antiguo y temprano en la carrera del gran escritor. Los propios fascistas de los cincuenta le llamaban fascista de forma injusta por llevarse bien con el mando y por un gesto adusto, tal vez mussoliniano con el que se adornaba, pero en su trayectoria se ve que todo era simple literatura. Umbral dice que a quien Cela quería parecerse era a Valle Inclán en la prosa, a Baroja en las novelas y a Azorín en los arcaísmos. Por otro lado en cuanto a lo general, es comprobable que siempre ha estado más cerca de los judíos que de los nazis.

Respecto a que mintió, en *La familia de Pascual Duarte* ya se ve que todo es ficción y obra nueva, donde no hay resquicio para la mentira. Por cierto que *La familia* es la recreación de un feroz asesino que no mata precisamente por la raza aria.

Juan M. Quevedo escribe sobre ideología y literatura en el boletín por Internet del PCE (m-l) y hace el siguiente y equivocado argumento del *Pascual*:

Pascual Duarte es un campesino extremeño embrutecido y violento, castigado por una vida de miseria y terribles desgracias que se convierte en un personaje incapaz de relacionarse con los demás salvo con la violencia y la muerte. Finalmente sus resentimientos acaban haciéndose insoportables y Pascual Duarte se embarca en una serie de asesinatos, cada uno de los cuales le conduce inexorablemente a un mayor deterioro de su vida y a otro asesinato, hasta acabar con su padre y su madre en una locura que coincide y no casualmente sino causalmente con el estallido de la Guerra Civil. Una vez restablecidos el “orden y la autoridad” tras la victoria franquista es capturado, juzgado y ejecutado¹³.

Pascual vive en una miseria que percibimos a través de lo que se nos cuenta. El marido de su madre es un ex presidiario borracho que se dedica a propinarle formidables palizas a su esposa y a Pascual. La madre esta también alcoholizada y su mayor anhelo parece provocar la ira de todos los varones, además de admitir a cualquiera en su cama.

Pascual Duarte se gana a pulso su final; es en palabras de Cela un ejemplo para no seguir, un tipo embrutecido que merecía su suerte. Aunque muchos análisis superficiales han hablado de verdadera crítica social, vemos que la intención política de Cela podría ser muy diferente: a fin de legitimar el estado de los campesinos extremeños y la justicia franquista”, según Juan M. Quevedo (2009).

Los 15 días de revolución que pasaron por su pueblo se refieren a un periodo inmediatamente posterior a la sublevación militar en que los anarquistas abren las cárceles y se producen unos estallidos de violencia revolucionaria. Pascual asesina al cacique de su pueblo, el Conde de Torremejía, como en tantas otras localidades, pero no le animan motivos políticos sino familiares: Torremejía es su padre. Vemos que la intención de Cela es clara: salir al paso de las críticas a las ejecuciones indiscriminadas mostrando un proceso legal impecable y aun se diría que clemente¹⁴

Naturalmente esto no es más que una suposición sin ninguna base.

¹³ <http://www.pceml.info/cultura/9-libros/179-ideologia-y-literatura-la-representacion-li...> (5-5-2011).

¹⁴ <http://www.pceml.info/cultura/9-libros/179-ideologia-y-literatura-la-representacion-lit> (5-5-2011)

La lectura desenfocada, radicalizada, como en el momento mismo del gran enfrentamiento, lleva a entender que cuando llegan los fascistas, Duarte es detenido, juzgado y encarcelado. Lo de salir al paso de las críticas a las ejecuciones de la guerra civil parece mucha tarea para una primera novela y lo de clemente, aplicado al garrote, no se sostiene. Por lo demás, el autor está en contra de la pena de muerte y Pascual no será fusilado como lo habría sido si su crimen hubiera sido juzgado político, sino que se le aplica la jurisdicción ordinaria. Mostrando todos los respetos y aportando aquí las discrepancias, incluso las más consolidadas en la ideología radical, la conclusión debería ser que con el trasfondo guerra-civilista de los dos bandos irreconciliables sería imposible entender nuestra historia, ni siquiera la de ficción. Se impone hacer un esfuerzo de comprensión y entendimiento como se hizo en la transición a la democracia. Por su parte, “*Pascual Duarte* es una novela lineal” dice Camilo José Cela (Sobejano 1975: 91). El sabrá por qué lo dice; los autores no siempre dicen lo que quieren.

El hombre que escribió *Pascual Duarte* es alguien que acaba de descubrir, en la guerra y en la vida, el estupor de la violencia como corriente de la historia (Umbral 2003: 150).

4.3. El estupor de la violencia

El profesor Jorge Urrutia destaca cinco momentos de *gran violencia* en los diecinueve capítulos que contienen las memorias de Pascual Duarte:

- 1) Pascual mata a dos animales: la perra (capítulo 1) y la yegua (capítulo 9);
- 2) Pascual mata a dos personas: al Estirao (capítulo 16) y a su madre (capítulo 19);
- 3) Pascual Duarte apuñala a Zacarías (capítulo 8).

Los momentos de explosión se sitúan al final de los capítulos y le siguen unas palabras de observación tranquila como “La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra” (Cela 1977: 24), tras la muerte de la yegua: “Tenía la piel dura; mucho más dura que la de Zacarías. Cuando salí de allí saqué el brazo dolido; la sangre me llegaba hasta el codo... El animalito no dijo ni pío; se limitaba a respirar más hondo y más deprisa; como cuando la echaban al macho” (Cela 1977: 73). Tras la muerte del Estirao: “Cuando me levanté, se le fue la cabeza -sin fuerza- para un lado” (Cela 1977: 111). Tras la muerte de la madre: “El campo estaba fresco y una sensación de alivio me recorrió las venas... Podía respirar” (Cela 1977: 133).

En la novela hay otros momentos de violencia-retrato de una sociedad de su tiempo y de una forma de sociedad superada:

- 1).- La paliza del padre a la madre, cuando nace Rosario (capítulo 2).
- 2).- El Estirao le cruza la cara con una varita, “hasta que se hartó” a Rosario (cap. 3).
- 3).- El señor Rafael le da una patada a Mario, el hermano de Pascual D. (capítulo 4).
- 4).-Pascualillo, el hijo de Pascual D., muere de un mal aire (capítulo 10).
- 5).-Lola muere en brazos de P.D. (capítulo 15).
- 6.- Dos huidas se producen como reacción violenta: la de Pascual (capítulo 12) y la de Rosario (capítulo 17).
- 7.- Grito desesperado de Lola, indudablemente una realización de la violencia (cap.11).
- 8).- La violencia se manifiesta también en dos escenas de amor (capítulos 5 y 18).

5. DEFINITIVAMENTE: FICCIÓN

El cuadro que propone Jorge Urrutia como resumen de la violencia en la estructura de la novela es este:

1. Mata a la perra; 2. Paliza del padre; 3. Flagelación de Rosario; 4. Patada a Mario; 5. Amor con Lola; 6. Reflexiones en la cárcel; 7. Reposo; 8. Apuñala a Zacarías; 9. Mata a la yegua; 10. Muere Pascualillo; 11. Grito de Lola; 12. Huida de Pascual; 13. Reflexiones en la cárcel; 14. Reposo; 15. Muerte de Lola; 16. Mata al Estirao; 17. Huida de Rosario; 18. Amor con Esperanza; 19. Mata a la madre (Urrutia 1977: LXXXVI).

Respecto a la posibilidad de que el personaje central fuera una persona real y no un ente de ficción, el catedrático y erudito Jorge Urrutia se despide ya en 1976, a la publicación de la edición crítica que manejamos, con un juicio que para mi figura como definitivo: “No quiero cerrar esta introducción a la historia de un ficticio personaje extremeño sin agradecerles, a mis alumnos de la Universidad de Extremadura, lo mucho que de ellos he aprendido en las aulas y en las calles” (Urrutia 1977: XC).

El paisaje no existe en la novela. Un paisaje que debería ser el de La Tierra de Barros y el personaje principal nunca nos es descrito. Pero Urrutia dice que *La familia...* es real, humana, temporal y nuestra. La novela de Cela es rústica. Está situada en Extremadura

y los personajes, desde el primero y principal, resultan creíbles y tremendamente humanos. Y sin embargo, a nivel científico, es fácil descubrir como hace Urrutia que un extremeño de Badajoz se expresa con un sin fin de galleguismos como “arramplar”, “atopar” o “sacar” por “quitar”. Así que extraña la opinión de Juan Sampelayo afirmando, en un gran resbalón, que el “lenguaje del autor es idéntico al de aquellas gentes campesinas de las tierras extremeñas donde la novela se desarrolla”.¹⁵

Por su parte, también patina Rafael Ferreres, que asegura que las “formaciones dialectales de Extremadura, usadas por Cela, adquieren un matiz de ambientación local considerable”¹⁶.

5.1. Estado mental

En España a todo delincuente se le da la oportunidad de salvarse si no está en sus cabales. Sería injusto que se le negara a Pascual. ¿Está loco el extremeño? Según el penalista del Rosal,¹⁷ “Pascual Duarte es un personaje de buena factura criminológica”, lo que le sucede es que “su vida transcurre alucinada tras esa voz interior de su proclividad, en cuanto se nos ofrece como juguete necesariamente predispuesto a la comisión de ciertas acciones, en este caso, delictivas”.

Sobre el estado mental de nuestro personaje, el doctor Echalecu y Camino publicó una serie de tres artículos, los días 14, 16 y 20 de noviembre de 1943, en el diario *Ya*, de Madrid. Según él, todos los actos criminales de Pascual “muestran la mano del atlético

¹⁵ “Clasicismo y juventud en la novela”. *Informaciones*, 18 de enero de 1943.

¹⁶ Rafael Ferreres en *Levante*, el 11 de febrero de 1943.

¹⁷ Artículo “Desdichas de un personaje de novela”, en *Solidaridad Nacional*, el 9 de septiembre de 1943.

epileptoide, con una premeditación correspondiente a la personalidad del esquizoide”. El doctor Manuel Izquierdo¹⁸ no se atreve a clasificar psiquiátricamente a Pascual. Pero no cree que sea un epiléptico ni un paranoico. “El autor ha acumulado tal cantidad de hechos patológicos en el protagonista de su novela, que es difícil encontrar en la vida real tal parecido”.

En 1943, no es conocida investigación fiable de criminales múltiples con los rasgos acumulados y muy parecidos a los trazados para Pascual. Esta claro que en España, excepto una serie de adelantados, como el doctor López Ibor, no se atreven con aventuras. En la misma revista y página que Izquierdo, en su artículo “Psicopatología y literatura” dice que “La apetencia de Pascual por la violencia y sus fauces resacas contrastan con su veta dulce y con su ansia de goce tranquilo de la vida que manifiesta en otras ocasiones”. Por lo que pertenece “al tipo epiléptico que hoy se llama también enequético” (Urrutia 1977: XXX).

Pascual es posible que tenga algún trastorno mental, pero nadie está por darle por loco. Tengamos presente que es el personaje de una novela realista, porque el autor mantiene la realidad en torno de su personaje con fidelidad y procura su encaje, y en ese momento histórico, no es fácil hacer que alguien se libre de un crimen por un trastorno mental. El régimen cree poco en los asesinos locos, los toma como un pretexto. El autor, ya se ha dicho, es celoso de lo que ocurre, aunque también lo contrario, es decir pretende que la novela pase por ahistórica (Álvarez 1975: 53), para que nadie pueda descalificarla en la censura, a quien todo el mundo se apresta a seguirle el juego. Cela necesita un argumento que surge de la guerra, donde hay crueldad y muerte, pero no puede haber

¹⁸ *La Estafeta Literaria*, 31 de mayo de 1944.

guerra, porque probablemente el libro no habría sido publicado; aunque sí pueda ser una sublimación de sus terrores. El autor comienza su colecta para crear sobre la selección de su experiencia con la síntesis proustiana y la abducción de Sherlock Holmes.

La primera novela de Cela pide prestado el nombre a la primera de Pardo Bazán, y se llamará Pascual; será también una autobiografía, pero no de un estudiante de Medicina, sino de un condenado a muerte. Se hace con materiales de primera calidad y tiene concomitancias con *El extranjero* de Camus y con *Cintas Rojas* de López Pinillos, “*Parmeno*”. La muerte del árabe en Camus guarda una relación de estilo, según algunos, con la de la perrita de *Pascual*, y *Cintas Rojas*, el asesino múltiple de López Pinillos, es un irresponsable que va a la plaza de toros a gritar: “¡Eso no se hace con un toro, asesino!” (López Pinillos 1975: 342), después de un empacho de muerte. Como un legado verbal de su falta de escrúpulos.

Aunque para hecho increíble, que coincida que en la casa de Pascual Duarte esté colgado de la pared un retrato de *El Espartero* con el traje de luces y que *Cintas Rojas* vaya a la plaza a animar a su diestro preferido, *Guerrita*, pero también a pitar a otro que torea esa tarde: *El Espartero* (Urrutia 1977: LI).

El trato de *Cintas Rojas* con las mujeres se desenvuelve en el mismo plano que el de Pascual. La novela de Cela es un explosivo rebelde para cuantos la lean. Esto, pueden decir, ya pasaba cuando Franco, y desde entonces, la violencia contra la mujer no ha hecho nada más que empeorar. Al fondo de cada maltratador hay un Pascualillo que quiere dominar, tenerlas sometidas y sobre todo, negar cualquier opción de otro. “La mujer que no llora es como la fuente que no mana” (Cela 1977: 45).

5.2. Realidad, ficción y creación

El tratamiento de la verdad para convertirla en ficción depende de fórmulas y técnicas a veces muy ensayadas. Camilo José Cela estuvo enfermo del pulmón en su juventud. El 11 de mayo de 1937¹⁹, mientras escribía *La familia de Pascual Duarte* cumplió veintiún años. Su enfermedad, cierto tipo de tuberculosis, le mantuvo durante meses obligado a reposo como a la dama de las camelias y le dio por leer la colección completa de los clásicos de Rivadeneyra, donde es estrella principal *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Lo mismo que no cabe duda de que el hidalgo Quijada o Quesada debió basarse en alguien con indigestión de novelas de caballerías, el *Pascual Duarte* tiene su inicio en algún hecho de sangre conocido, probablemente en uno en el que el homicida mata a su madre después de haberlo buscado y deseado durante años.

Adaptar esta realidad al hecho literario significa aceptar las reglas de la ficción, en concreto, en el caso de *El Quijote*, que es en su base una graciosa parodia del estilo de los libros de caballerías y fingir que el original ha sido hallado en condiciones misteriosas.

Se podrían multiplicar los ejemplos de este recurso, destinado a interesar al lector e intrigarlo con lo exótico y raro. “Miguel de Cervantes, con su Cide Hamete Benengeli, señor Hamid aberenjenado, dio al Quijote una estructura externa que es una auténtica parodia de la de los libros de caballerías” (Martín de Riquer 1970: 67), a la vez que introduce el atisbo de la realidad con todo merecimiento en la creación literaria.

¹⁹ Fecha de cumpleaños de Camilo José Cela que figura al pie del testamento ológrafo de Joaquín Barrera López, en la página 10 de *La Familia de Pascual Duarte*.

Cervantes hasta el capítulo nueve de *El Quijote* finge ser un erudito que recopila datos para ordenar la historia del caballero y allí, haciéndose pasar por dolido y perplejo, se introduce en las páginas de su novela pretextando que no sabe la continuación de la historia, que por cierto ha suspendido en el capítulo anterior en pleno combate del de la Triste figura con un escudero vizcaíno. “Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas” (Cervantes 1998: 104).

La interrupción del relato en un momento emocionante, como es la esperada colisión entre don Quijote y el vizcaíno, con las espadas en alto, no es más que parte de un recurso para suscitar el interés del lector, cosa frecuente en libros de caballerías. En este texto además tiene una intención jocosa. En la continuación, dice el autor que:

...estando un día en Alcalá de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero, y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos (Cervantes 1998: 107).

Dado que no los sabía leer buscó un morisco aljamiado (el que habla castellano) que los leyese. En seguida que el traductor empezó a leer, le preguntó de qué se reía. El otro le hizo saber que de una nota escrita al margen que decía lo siguiente: “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (Cervantes 1998: 108).

Cuando oye decir eso, nuestro autor queda atónito y suspenso porque supo que aquellos cartapacios contenían la historia de don *Quijote*. Al traducir el principio el morisco, el

encabezado decía: “*Historia de don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe”.

En *La Familia de Pascual Duarte*, Cela es también un erudito que encuentra unos papeles desordenados y de caligrafía imposible precisamente “en una farmacia de Almendralejo”, pueblo importante de la provincia de Badajoz, a trece kilómetros de Torremegía, y que siente la curiosidad de leerlos, aunque precisa que para ello debe ordenarlos y corregirlos aunque “no añade ni una tilde”, sin embargo sí reconoce cortar algún suceso, o párrafo especialmente duro o chocante.

Ni que decir tiene que sabedor de que una historia para ser una novela no basta con que sea real sino que debe ser creíble, la introduce por un pasadizo transitado: el del original perdido y hallado de forma misteriosa. Mientras, Cervantes ofrece a sus lectores referencias de la realidad para introducir su invento en contexto, como situar entre los libros de Quijada (en realidad Alonso Quijano), el *Desengaño de celos* de Bartolomé López de Enciso (1586) y *Ninfas y pastores de Henares* (1587), de Bernardo González de Bobadilla, lo que le hacen parecer una historia relativamente reciente para la época, *El Quijote* es de 1605, desde luego en la intención de parodiar las obras pretendidamente serias, dentro de un juego con el lector. Cela en cambio, importa el recurso a otra época, fuera del sobreentendido que tiene en la literatura castellana de los siglos XVI y XVII, pero se queda con el pasaporte a la ficción que el recurso dispone.

Con una prosa rica y arcaizante, que le dará fama toda la vida, aquel Cela, mozo artillero, se justifica por la barbarie de su primer relato largo que solo podrá ser novela si parece de ficción. Y trata de obtener el visto bueno generalizado: “El personaje, a mi

modo de ver, y quizá por lo único que lo saco a la luz, es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo” (Cela 1977: 06).

Paralelamente el autor va formando ese carácter impertinente, de picotazo y tente tieso, tan característico, que le hará en la cuarta edición de su novela ponerle una dedicatoria literaria lejos de la prudencia y llena de descaro: “Dedico esta edición a mis enemigos, que tanto me han ayudado en mi carrera” publicada en Barcelona, en la editorial Zodiaco (1946), con prólogo del médico y sabio Gregorio Marañón.

Cela utiliza fórmulas rotundas para su puesta de largo en la literatura: tenemos un manuscrito misterioso que hay que traducir y que le sitúa entre los clásicos y ahora necesita un buen comienzo. Tal vez la inspiración le venga otra vez de Rivadeneyra, de Quevedo. Camilo escribe en la frase de inicio de *La familia*: “Yo, señor, no soy malo...” y Francisco de Quevedo y Villegas, en la *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundo y espejo de tacaños*, comienza así: “Yo, señor, soy de Segovia” (Zamora Vicente 1974: 489).

Pascual es un convicto, que aguarda en la cárcel de Badajoz a que ejecuten la sentencia contra él, que es pena de muerte, probablemente por haber “rematado” “al insigne patricio” don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía²⁰. Se supone que lo ejecutan *los nacionales* cuando el teniente coronel Yagüe toma el mando de tres columnas y marcha a Extremadura desde Sevilla. El 11 de agosto de 1936 ocupa Mérida, y el 14, entra en Badajoz. Con la ciudad tomada por las tropas franquistas se

²⁰ El pueblo de Badajoz se llama Torremegía y el condado de don Jesús Torremejía, con lo que podría ser un guiño del autor para dar a entender que la historia se sitúa en dicho pueblo.

supone que Pascual es ajusticiado y así lo dice en su edición el profesor Jorge Urrutia²¹, sin embargo la carta anunciando el envío del original de la novela a Joaquín Barrera está firmada por Pascual un año después: “Cárcel de Badajoz, 15 de febrero de 1937” (Cela 1977: 09).

Es decir, que lo matan, pero la fecha queda confusa. Quizá transcurren varios meses, incluso un año. En los condenados a muerte no suele haber puntualidad. La muerte se retrasa por confusión o por compasión y además hay una equivocación en las notas al pie. Para entonces, Pascual sabe en su interior que es un homicida compulsivo y lo asume.

Pesaroso estoy ahora de haber equivocado mi camino, pero ya ni pido perdón en esta vida. ¿Para qué? Tal vez sea mejor que hagan conmigo lo que está dispuesto, porque es más que probable que si no lo hicieran volviera a las andadas (Cela 1977: 08).

Pascual es muy consciente de que dentro de sí hay una especie de bestia que se libera. Primero se produce la situación de enfrentamiento, rechazo, y al final, tras un largo estrangulamiento interior como una rebeldía del corazón, al final la bestia escupe muerte. No es autor de una, sino de varias, lo que comporta una forma de ser que tiene que haber surgido de algún lugar físico, como un ejemplo de violencia y desolación. Una posibilidad es la propia literatura: que Camilo hubiera tomado ejemplo para su personaje de alguna lectura.

Antonio de Hoyos, en las páginas de *Correo Literario*, julio de 1953 y Eugenio G. de Nora, en el primer volumen de la *Novela española contemporánea*, relacionan a *Cintas*

²¹ “Pascual Duarte está en la cárcel de Badajoz y es ajusticiado en ella” (Urrutia 1977: 09).

Rojas (publicada por primera vez el 14 de octubre de 1916), de José López Pinillos, “*Parmeno*” (Sevilla, 1875-1922), con *La Familia de Pascual Duarte*, basándose en lo desmesurado y excesivo, la brutalidad de los personajes, las escenas desagradables que superan los límites de la creación literaria y que se conforman en una nueva formulación llamada “tremendismo”.

Siendo uno de los candidatos a los escritores escogidos entre los más jóvenes del 98, Pinillos adopta la actitud crítica y regeneracionista de Galdós y Manuel Bueno. Su narrativa tiene un intento innovador que va desde la utilización de formas expresivas populares, a veces con fonética dialectal, que a día de hoy puede resultar irritante, incluyendo palabras ásperas y duras, arcaísmos violentos y una gran riqueza de léxico procedente del mundo rural que se mezcla con la prosa modernista más superficial, con intención paródica como al comienzo de *Cintas Rojas*:

El sol hundía ya el roscier de sus espadas matinales en las choza, y teñía de púrpura el camastro, y metíase por el túnel sombrío que daba a la cuadra”... y las abejas salían de sus oscuros laboratorios para comenzar su mirífica labor (Pinillos 1975: 301).

No obstante estos autores concluyen que en López Pinillos la búsqueda de la violencia no es gratuita ni se cierra sobre sí misma puesto que se hace presente y nos resulta próximo el mundo de las víctimas, como la familia de El Cortejuelo. Son gentes dignas, dedicadas a sus labores de cultivo y sus fuertes lazos familiares, aspectos que chocan con la actitud de haragán y falta de sentimientos de los criminales puros como Pascual.

En este último caso, el lector, según los investigadores, se interroga sobre cómo puede llegar un ser humano a tal salvajismo.

Antonio de Hoyos examina en su artículo la relación entre los personajes de López Pinillos y Cela con lo que trata de comprobar si están en lo cierto quienes ven en *Cintas Rojas* el origen de Pascual. Su conclusión es completamente negativa (Pinillos, 1975: 22).

Cintas Rojas, personaje de una de las novelas cortas de Pinillos, es un campesino andaluz que mata a varias personas en un mismo tiempo y lugar, como un asesino de los llamados modernamente “en masa”, para robarles el dinero con el que ir después a los toros. Según Hoyos es un móvil tan conocido que cabe “situarlo en el campo de las historias y tradiciones populares: como la leyenda del campesino de Cagitán, que mató a cuatro personas y marchó a los toros de la feria de Cieza” (Pinillos 1975: 22).

Sin embargo al contrario que en *La Familia*, donde no tenemos fuente directa del relato, en el caso de Pinillos, resulta indudable, tal y como afirma José Carlos Mainer, que se inspira en el romance *Cintabelde*, impreso en Córdoba en 1891, recogido por Julio Caro Baroja en *Romances de ciego*.

Es histórico pues que el día 27 de mayo de 1890, en la hacienda llamada El Jardinito, Córdoba, el desgraciado criminal llamado Cintabelde asesina a dos hombres y a dos niñas y deja malherida a la madre de las pequeñas, que será el testigo que le delate. El motivo es conseguir el dinero para ir a la capital de la provincia a ver los toros. Forman parte de la fiesta los diestros Lagartijo, Guerrita y Espartero. El conocido e histórico duelo artístico de Guerra y Espartero en el planeta de los toros, está en aquel momento en un punto de máxima atracción y ningún fanático puede perderselo. Para su desgracia,

Cintabelde es guerrista hasta los tuétanos, capaz de manchar sus manos de sangre para ir a la plaza.

López Pinillos no trata de ocultar la procedencia de su novela, desde el título es fácil ver venir las coincidencias: Cintas Rojas, Cintabelde; El Jardinito, El Cortejuelo. El criminal, cuando fue rodeado de tricornios durante su captura en pleno espectáculo taurino, en medio de la plaza, estaba en el momento de provocar a su odiado Espartero, por lo que le gritaba: “A la *jorca*, a la *jorca*! Eso no se hace con un toro, asesino” (Pinillos 1975: 342).

Y lo decía él, que llevaba a la espalda la muerte, más otra persona malherida, y no había sentido escrúpulos de “ponerse de domingo” para ir a los toros.

La fuerza de la literatura de Pinillos reside precisamente en tomar como buenos los ingredientes que señala como malos Eugenio G. de Nora: “La falta de medida, de contención y sentido del equilibrio”. Por ejemplo, así se viste Cintas Rojas para ir a matar:

El sombrero sevillano alicorto y brillantísimo, el pantalón de pana fina como el terciopelo, la chaqueta de lanilla azul, las botas de cuero azafranado, los calcetines con dibujos verdes, los calzoncillos de algodón blancuzco, tan recios que no los llevaría más recios el rey, y la camisola de pechera bordada, que solo podían planchar en los talleres de las artistas cordobesas. Se vistió en un vuelo;... metióse en la faja el compañero de Albacete, y se plantó en la puerta (Pinillos 1975: 302).

Definitivamente, *Cintas Rojas* no es el modelo para Pascual Duarte, pero en su novela hay un cierto ambiente que los hermana. Los conocimientos de ahora permiten distinguir entre dos homicidas, el que actúa con una misma unidad de tiempo y el que lo hace a golpes de inspiración, variando el escenario y la hora, con carencias entremedio: El asesino en masa Cintas Rojas y el asesino en serie o serial-killer Pascual Duarte.

Los dos coinciden en ser amigos “del compañero de Albacete”, la navaja de siete muelles o faca que se mete en la faja Cintas Rojas, con lo que dicen los guapos que van “*empalmaos*”, esto es armados y dispuestos para la gresca. A Cintas le niega el contrato de trabajo el marqués por “insolente y por guapo”. En el corral se enfrenta con su compadre y le pide los diez duros para ir a los toros. Ante la negativa del otro y su gesto amenazante, Cintas Rojas: “Sacó la faca, la desenvainó con una hábil sacudida para no perder tiempo y arrojóse contra su rival, que sorprendido, retrocedió para coger algo y defenderse, bramando de cólera” (Pinillos 1975: 314).

... Más solo se irguió para ahorrarle camino a la cuchilla, que hundiéndose en su garganta con la celeridad del rayo. (Pinillos 1975: 314).

A la cortijera, “la cuchilla hízola enmudecer” ...No había, pues, que lamentarse de la suerte. Lo que aún debía realizar era duro, pero no difícil: coger las llaves, matar a la vieja, que hallábase en las últimas, a la muchacha, que se moriría del susto, y a los chiquillos, que sucumbirían como corderuelos, y salir pintando con los duros (Pinillos, 1975: 317).

Los escritores moralistas, que dicen diferenciar los ecos de las voces, en los relatos de Pinillos y en los de Cela, no ven a ojos del crimen o de la Criminología, si se quiere. *Cintas Rojas* no se conforma con cumplir su objetivo de llevarse el dinero para las entradas de los toros, sino que como buen criminal se aprovecha de estar a solas con

“Rosario, que, sin blusa y con un pecho fuera estaba peinándose frente a un ventanuco”.
“La derribó, tumbóse junto a ella en el trigo... segó con firme pulso de un solo corte, el cuello que había besado” (Pinillos 1975: 320).

En total, ocho muertos, la dueña herida grave y un chaval que se le escapa. Demasiado para una jornada de sangre; pero no por eso pierde el humor lleno de guapeza. La fanfarronada que le hace estallar ya en la plaza: “¿Voy a matar a una criatura por un asiento de tendío? ¡Pa eso la mato por uno de barrera!”. Decíamos que no deja ser presuntuoso, retador y jaque. Se dirige a su odiado Espartero y le abronca:

“Apriende ahora, Esparteriyo, que no sabes ni andal! ¡Apriende ahí, pato!
Y para ignominia y afrenta del consejero, no sólo recibió el pato “una lección de andar, sino varias lecciones de huir, porque el Guerrita, asustado por la artera condición del cornudo, lo toreó a brincos, con la agilidad de un titiritero y a traición, como hubiese derribado a una pantera un prudente padre de familia, lo asesinó, hundiéndole en el cuello la espada” (Pinillos 1975: 336).

Como antecedentes de la obra de Cela se tiene, pues, a los autores López Pinillos, Eugenio Noel y José Gutiérrez Solana (Urrutia 1977: L). Y resulta recurrente la relación entre la novela corta *Cintas Rojas* y *La Familia de Pascual Duarte*. Al leerlas como cotejo se observa que de hecho solo hay simples coincidencias en el fondo. Antonio de Hoyos en su estudio²² concluye como se ha adelantado “ni el crimen de ambas narraciones, ni los tipos que completan las dos obras se parecen. Sólo alguna vez se presiente cierta semejanza de paisaje en una y otra novela... Puesto a ver coincidencias de *Pascual Duarte* con *Cintas Rojas*, cabe destacar las piernas blancas de una campesina joven como Lola, la primera esposa de Pascual, algunos temblores de las

²² Antonio de Hoyos, “*Cintas Rojas, Pascual Duarte y el campesino de Cagitán*”. Un tema, dos libros y un proyecto. *Correo Literario* nº76, Madrid, 15 de julio de 1953, p.15.

víctimas y la naturaleza campesina de los personajes, así como la muerte de un perro. Pero en la obra de Cela todo tiene un sentido diferente”.

Gonzalo Sobejano distingue la aparición de la crueldad en *La Familia* “como deleite en hacer sufrir, por parte de algunos personajes, y como deleite en la descripción de la violencia y la fealdad, por parte del narrador” (1975:101). El ejercicio de Pascual tiene ribetes masoquistas: no se recrea en el sufrimiento ajeno, pero se hace daño con los momentos crueles de lo que cuenta. Tras la violencia se siente recompensado, liberado de una carga: tal vez de una autoexigencia de establecer un nuevo orden: el suyo.

Por el contrario, Paul Ilie toma la violencia del *Pascual Duarte* como lenguaje y en eso se muestra muy vanguardista. Un adelantado. El principio es que Pascual es incapaz de exteriorizar sus sentimientos por medio de la palabra. Tal vez por ello sus escenas son siempre violentas, el acto violento “es una regresión, no porque sea primitivo por naturaleza, sino porque el civilizado don de la palabra se abandona en favor de un comportamiento inculto y espontáneo. La violencia es, por tanto, un modo de expresión tan instintivo y natural como cualquier otro reflejo, como son el llanto y el pataleo de los niños” (1962: 65-66).

Encontrábamos una correspondencia entre las novelas en la muerte de un perro, Pascual mata a su perrita y Cintas Rojas a Coronel, el guardián de El Cortejuelo: los asesinos matan mascotas para entrenarse; es el ritual de la muerte. También se expresan con la violencia. Eso se ve más en un criminal que expande su poder en el tiempo, mucho más que el que se da a conocer en un estallido. Pero en ningún caso es violencia gratuita.

Pascual Duarte recoge una experiencia fresca, llena de fuerza, estilística pero auténtica: la violencia como medio de expresión. Eso no sale del enredo de la ficción sino que se traslada a ella. Es probable que Cela, con poco más de veinte años se limite a encontrarla y recogerla, a ponerla de pie en su narración sin equipaje intelectual para analizarla. Tiene que venir Paul Ilie y explicarnos que lo que estamos viendo es cómo Pascual mediante la violencia expone una realidad y cómo le sirve de revulsivo. La escritura de sus memorias alcanza la autocomprensión, el autocastigo y la tranquilidad.

Los asesinos, es verdad, se expresan con la violencia. Cela tuvo que verlo en uno vivo para trasladarlo al papel como se traslada una huella dactilar con un pedazo de celo. El autor, como se sabe, es muy celoso de sus materiales y se niega a facilitar la clave de su inspiración. Tal vez crea que identificar el modelo podría quitarle magia al asunto. Es algo que, como hemos probado, no inquieta en absoluto a López Pinillos, que identifica sin miedo la realidad sobre la que construye su personaje.

Pero Cela, ya a los veinte años, decide guardar el misterio como un secreto masónico. Nadie le sacará en toda su vida de dónde se inspiró para la creación de sus personajes. Pero ahora sabemos que la fuente es la realidad, la experiencia. Encuentro en mi investigación que resulta muy adecuado basarme en las reflexiones sobre la creatividad del filósofo Charles S. Peirce. Tiene una teoría muy potente y explica como nadie el chispazo creativo. A la hora de remontarme a la transformación creadora es de mucho valor el trabajo inspirado del filósofo.

Peirce nos dice filosóficamente que la inspiración viene de la experiencia. Nadie a los veinte años ha vivido lo suficiente para recrear en su interior los pasos de un asesino

múltiple. Por el contrario sí está suficientemente desarrollado el mecanismo de copia, el reflejo de la realidad, el espejo de la experiencia: Pascual Duarte, en lo esencial fue calcado de un ser vivo, y como probaremos en esta investigación, sus componentes esenciales de delincuente sangriento pueden encontrarse hoy día en otros como él, o criminales muy parecidos que han vivido antes o después de su alumbramiento como fenómeno literario, dado que su tipo criminal responde a un modelo con coincidencias generales que se repite a lo largo de la historia y a lo ancho del mundo.

De ahí la genialidad de Cela que como Tucídides en *La Guerra del Peloponeso* lo trasladó al papel antes que ningún otro y de forma tan rotunda que nadie le ha igualado. La fuerza de su genio es la capacidad de absorción de la realidad. *El Pascual* tiene alicios universalmente y si Dostoyevski capturó para siempre las raíces del ladrón asesino, en su *Crimen y castigo*, Cela capturó como un entomólogo la mariposa del criminal en serie que incluso ensaya la muerte para ser un verdadero experto del crimen. Matar para él es un acto reflejo. Puede hacerlo hasta como un favor. Ha aprendido lo esencial del gran matarife.

Ese aprendizaje, la duración del mismo, la gradación de sus diversas estaciones hasta la total perfección es una de las explicaciones más completas de la novela: huele a verdad. Y la verdad, arrastra. Lo que gusta de una novela es que convenza, impresione, interese, y distraiga como nos recordaba Vargas Llosa. Y sin encima está basada en la realidad, la memoria colectiva se conectará a alguna parte de ella, entrará a empatizar con el argumento. Hará fluida una conexión, quizá produciendo lo que entre los lectores se llama “estar enganchado”.

5.3. Gutiérrez Solana, maestro del vivir

Camilo se apoya en otros escritores y en su mirada original. Como en el pintor y escritor José Gutiérrez Solana que le descubre un ángulo desde el que mirar el mundo. El 26 de mayo de 1957, Camilo tiene que agradecer su entrada en la Real Academia Española de la Lengua. Es momento de recurrir a la experiencia y retrotraer al presente los gustos más enriquecedores. Así evoca el trabajo y la personalidad de uno de sus personajes más admirados: el pintor Gutiérrez Solana, quizá su principal conexión con el mundo negro, con la vida de la bohemia, el caudal inabarcable de la miseria, la delincuencia y la criminalidad. Es el Solana también escritor que, según Camilo, escribe igual de bien que pinta: “Me interesa recalcar el hecho de que Solana fue, al tiempo, tan gran pintor como escritor” (Cela 1989:434). El hombre de la España negra, con el cual el Nobel accede a la parte oculta de la sociedad, la que solo se descubre con una sabia indagación, como la de su amigo el intelectual y creador.

Solana fue un clásico en cuanto no admitió desmelenamientos de ninguna suerte de romanticismos, en cuanto procuró reflejar lo que veía con la mayor precisión y la más exacta objetividad posibles. Esta actitud de Solana no fue antigua ni moderna sino –recordemos a Ortega- matemática, dialéctica y, desde luego, jamás caminadora por la senda florida e incierta de lo bello. Lo bello, como lo cómodo, fueron dos posturas ante la vida que Solana, más preocupado por lo cierto – aunque lo cierto fuera como de hecho suele venir a ser, doloroso e inhóspito-, rechazó. En el sentido estricto que tendría la palabra de no haberse desgastado y desvirtuado, de Solana pudiera decirse que era un escritor académico: quizás el más académico – con Unamuno, con Baroja y Azorín, cada cual por su camino- de todos nuestros últimos grandes escritores (Cela 1989: 433).

Posiblemente Camilo, en este momento grande ante los académicos, quiere exaltar a quien le ha enseñado una gran parte de la verdad literaria y ha implantado en él el germen de la búsqueda del horror en el comportamiento humano:

Solana no admite las idealizaciones y piensa que los ojos sirven para ver y no para adornar la imagen que se mira; los oídos, para oír tanto la melodía como el trueno; la nariz, para oler el ámbar y la tibia cuadra del ganado; la boca, para gustar la miel y la guindilla, y la piel para percibir el áspero o suave tacto de las cosas; para sentir la delicada caricia, para padecer la llaga amarga y para aguantar el desabrido bofetón de la injuria. Y esto que en Solana apuntamos, Solana lo pensó –y lo realizó– tanto en su obra pictórica como en su curiosa y sintomática labor literaria (Cela 1989: 434).

Los ojos de Solana mirarían a Pascual Duarte de frente como una criatura humana nacida en el campo, limitada por la vida de labor, pero constante en su deseo de mejorar frente a un ambiente que le deprime. Es probable que sea esta la mirada de Cela. Los oídos que oyen llorar a los niños y a las mujeres en la España de la posguerra, donde todo el mundo tiene ganas de llorar, pero también de oír palabras de amor, palabras de respeto al que quiere ser hombre y alzarse estirando la espalda, abandonando la azada, con el cuello derecho, dispuesto a progresar, el oído firme en la melodía y acostumbrado al trueno, imbatible en el alma de un campesino español, que acepta la lucha de clases como la herencia de las castas en la India: Pascual, “un intocable” en Extremadura. Su nariz es la de Solana y la de Cela, oliendo tibiamente la cuadra del ganado, hasta reconocerla como su cuna y su patria; aunque eso no le impide a Pascual sueños de ámbar.

En la boca de Pascual entra la miel de los besos, regalo de la mujer campesina, tan apasionada y auténtica, blanca como un baño de nieve. La boca se repone en el dulce de sus labios y en la guindilla del insulto, la amenaza y la pendencia. Pascual tiene que abrirse camino a bocados de guindilla, con insultos y retos diciendo en todo momento “aquí estoy, dispuesto a doblarme o a quebrarme”, junco o hierro, según anuncien los vencedores, según traigan los vientos.

Y la piel de Pascual, seca y quemada por el sol en las tareas del campo. La piel que se abre a la bala o a la *faca*, mientras se repone en las puntas de los dedos de sus mujeres, en el tacto quieto del viento de la tarde. Caricia del cielo y llaga de la justicia y el bofetón de la injuria. De tan poco que entienden los hombres a otros hombres, de tanta que es la ceguera de la ideología que aplica a todos un barrido, como si fueran iguales analfabetos que ilustrados; criaturas inocentes del campo o ratas de alcantarilla. Todos saben quién es Pascual; cualquiera puede entrar en el pecho de un labrador extremeño, hambre y sed de justicia, en 1939.

Solana, cuando –el 24 de junio de 1945– bajó al sepulcro, nos había dado envueltos en prolija anécdota y arropados en su negra nube fabulosa, seis ejemplares y breves libros: los dos volúmenes de *Madrid (Escenas y costumbres)*, *La España negra*, *Madrid callejero*, *Dos pueblos de Castilla* y *Florencio Cornejo* (Cela 1989: 435)

Solana es capaz de percibir gente como Pascual, y si se busca, se encuentran trazos de su pintura en sus libros, jirones de su pensamiento negro que entrará en Cela mientras fragua la historia del condenado que escribe sus memorias.

5.4. La creación del mundo

Solana se fabricó, a su imagen y semejanza, un mundo en el que vivir, otro en el que agonizar y aún otro, trágico y burlón, en el que morir. Los personajes, los temas y los escenarios de Solana hacen eclosión²³ como la flor que se abre, en sus primeras páginas y ya no le abandonarán hasta su muerte (Cela 1989: 437).

Camilo era un poeta surrealista que pisaba de forma dudosa la suave luz del día, es decir un cantor de lo romántico y lo bello, aunque conserva en su cráneo la hondonada de la piedra que le descalabró en sus juegos infantiles, como un aviso del poder de la

²³ Cela pone una nota al pie para explicar que cuando utiliza esta palabra no está admitida en el diccionario. Pero la deja porque no encuentra otra que le sirva en español para lo que quiere decir y que sí se explica en francés: acción y efecto de salir el polluelo del cascarón, manifestarse, mostrarse.

realidad. Como una pedrada debió meterse en su cerebro el mundo negro de Solana. Estaba mirando hacia el cielo, la miel y lo bello, cuando Camilo siente la pedrada del verdugo, el homicida, el encarcelado, la víctima, la prisión, el afán de la culpa y el deseo de explicarse a sí mismo. Esa multitud que llena los papeles de Solana no son muñecos de guiñol, ni juguetes rellenos de paja y cartón. Son seres humanos, a veces masacrados o perseguidos, que precisan de la ternura del gran escritor. Desde su encuentro con ellos, Cela nunca dejará de mirarlos con afecto.



Las chicas del arrabal José Gutiérrez Solana

Esta era la abigarrada chusma:

Sus chulos, sus criadas, sus mendigos, sus sacamuelas, sus charlatanes, sus boticarios, sus carreteros, sus pellejeros, sus modistillas, sus horteras, sus soldados, sus organilleros, sus criminales, sus cajistas, sus monstruos, sus enfermos, sus encuadernadores, sus verdugos, - aquellos verdugos que, ¡vaya por Dios!, iban perdiendo afición -, sus chalequeras, sus peinadoras, sus tullidos, sus traperos, sus curas, sus zapateros y sus cigarreras, toda la abigarrada fauna ibérica de la que quiso rodearse, formó, en apartadas filas, en compacto y bullidor batallón, tras Solana, que gozaba, como un niño que descubre y que se inventa el mundo, sabiéndose escoltado por tan fiel – y saltarín y entrañable –guiñol de “cristobitas” de carne y hueso (Cela 1989: 437).

¿Cómo dudar que Pascual Duarte procede en gran parte de este tropel de parias? ¿Cómo negar que pertenece a este mundo solanesco con movimiento de muñeco autómatas? Pascual es uno de los chulos, de los charlatanes, los horteras, los criminales, los monstruos, los enfermos y la abigarrada fauna ibérica. Cela inventa un mundo paralelo al de Solana, donde decir las cosas sin que puedan prohibirse. *La Familia de Pascual Duarte* es también *La Familia de Gutiérrez Solana*.

Cela demuestra bien con sus trabajos que conoce la literatura ronca de Solana, que la ha leído y se ha empapado en su mensaje. En el Prólogo a la *Obra Completa* de Gutiérrez Solana, Camilo confiesa la atracción que siempre ha sentido por la prosa del pintor:

La Semana Santa y su dolor ibérico, tridentino y reverencial, ese muermo del espíritu que dicen pariente de Lagartijo y el general Narváez, es buen tiempo para recordar la literatura del pintor Solana, la curiosa y recia obra literaria del pintor Solana a la que dediqué mi entusiasmo juvenil, mi atención erudita y mi discurso de recepción en la Academia... (Solana 2004: 07).

Cela comienza a leer a Solana en su adolescencia. Todo lo que conoce de su obra le subyuga, hasta el punto de que volverá sobre ella en uno de los momentos intelectualmente más poderosos de su carrera, donde estudia cada uno de los libros y lo disecciona para los académicos con lo que queda constancia de su devoción. También conoce a Solana y lo evoca en una entrevista que le hace Ángel Vivas el 05/02/2001 cuando la publicación de una nueva edición de *La Familia de Pascual Duarte* que se distribuye con el periódico *El Mundo*, de Madrid.

-*La Familia de Pascual Duarte*, aunque sea novela, puede relacionarse con un género que acuñó usted entonces, el apunte carpetovetónico
-Sí, era como una especie de artículo o bosquejo, un croquis de la España profunda, del secano; hay una geografía común, claro. Pero esto ya tenía sus antecedentes, en Solana, por ejemplo.

Solana está en esa línea; o al revés, yo estoy en la de él, porque hay una cosa que se llama cronología.

-De hecho, su discurso de ingreso en la Academia lo dedicó a la obra literaria de Solana.

-Me parece un escritor de primerísima calidad. Lo que digo en el discurso es que España es tan pobre que no da para admitir dos ideas en la misma persona; si eres pintor, ya no puedes ser otra cosa. Pero Solana es un escritor extraordinario. Yo le conocía, y era además un gran tipo.

Cela trata a Solana porque forma parte del grupo que se articula en torno a las visitas a Pío Baroja y circula por las tertulias de Madrid. El Nobel evoca ese conocimiento. También recordará los desencuentros entre el pintor y Baroja.

Cuando disecciona lo que sabe en su obra para la Academia, Cela deja atrás lo que le sirvió de inspiración, porque lo engloba en un escenario posterior, donde quizá considera que no procede hablar de sus deudas, aunque sean cosa de letras, ni distraer a los académicos de lo principal, pero emprende con entusiasmo sin igual la loa y glosa de su admirado Solana.

El escenario de Solana se acorda, en todo momento, con sus personajes y con sus temas. Madrid y la España árida, la carpetovetónica España de la barbechera y el rebaño merino, deben a Solana una atención excluyente de toda otra, una amorosa y puntual dedicación, una entrega sin reserva alguna y sin compensación posible (Cela 1989: 438).

Extremadura es la España árida de barbechera y rebaño merino, feliz escenario de una aventura en la que la libertad del hombre traza su itinerario de huida. El poeta Camilo mira el polvo del camino, la ruindad de la tierra, el hambre que se disuelve en nudos en los cuellos de la gente. El poeta piensa en la muerte, Eros y Tánatos, como dos fuerzas de imán que mantienen al condenado en pie. Darle al amor alojamiento y contento, pero darle también paño de lágrima al victimado, al ofendido, al acusado en falso, al condenado

por la injusticia o por el cruel destino, que el poeta no tiene que saberlo. El poeta desgrana versos y luego prosa que se pierde en Almendralejo. Y que se encuentra en una farmacia como una fórmula magistral, entre las hierbas y los medicamentos.

Es ya *La España negra* y vivimos en el 1920. En este, libro, el segundo cielo –el cielo de los temas- se nos presenta pegado, como la venda a la llaga, al primer cielo, el cielo de la geografía. Sería dolorosa –y también inútil- operación tratar de despegarlos. Solana se echa a andar –tras salir del sueño en el que se soñó muerto y en un ataúd con sus iniciales J.G.-S., “en tachuelas tiradas a cordel” – y en cada ciudad y en cada pueblo vuelve, aplicadamente, sobre cada gajo de la enorme y sangrante granada de su temario (Cela 1989: 443).

Solana se sueña muerto como don Juan Tenorio y se angustia por cosas de la literatura y de la vida. Cela que no ha visto nunca nada tan original, se queda para siempre colgado del reclamo. Ya estaba hipnotizado por la prosa cruda de Solana cuando leyó *Madrid, escenas y costumbres* primera serie, publicado cuando su autor vivía en la “histórica, destartalada y entrañable Posada del Peine”. Una hospedería en el centro de Madrid, junto a la Plaza Mayor, hoy rehabilitada y abierta como hotel, que se distinguió por ofrecer a sus clientes servicio de peine junto al espejo para que se retocaran, si bien atado aquel, por seguridad, con una cuerda.

El poeta Camilo que se sueña Homero o se sueña Becquer, que se sueña Verlaine, de pronto por transposición cae en la fría tumba de Solana, y él, que nunca se ha soñado muerto, ni nadie le llama desde el otro mundo, descubre muy joven los poemas de amor de los hombres, no solo los carnales, no solo del amor humano, sino de la divina solidaridad y empatía, cuando uno después de muerto puede sentirse dispuesto para escribir del otro bando, del lado de los vencidos, humillados y condenados. ¿Acaso puede dudarse todavía que Pascual fue gestado aquí sobre estas páginas de dolor y alegría animal?

Para quienes todavía puedan tener escrúpulos podría servirle el lema que Ramón Gómez de la Serna atribuye a Solana: “Acierta lo principal, que lo mismo da errar lo secundario.”²⁴

Solana no era un lógico, desentraña Camilo, sino un iluminado, un poseso: no se le podía exigir consecuencia, fuera de su arte, que es donde sin duda la tiene. Solana enseña a Cela en su *España negra* los reclusos del penal de Santoña, con su vida de barrotes y su triste fama en las páginas de la prensa:

Planas, que está condenado en este penal a cadena perpetua. Porque un juez de su pueblo pegó una bofetada a su anciana madre, Planas le mandó al día siguiente un regalo en una caja, y al abrirla el juez estalló la dinamita que contenía y quedó ciego y manco de las dos manos (Solana 2004: 48).

Un ramalazo profundo de lo que suele ser una madre en la vida de un preso: a veces la causa de su destino; en el caso de Pascual Duarte lo será para mal. Pero el nervio sale de aquí, de la veneración por la figura materna que si falla, te vuelve loco. Sigue el pintor, escritor y relator de crímenes:

¿Ve usted ese preso que está apoyado en esa puerta? Es un anarquista que atentó contra Alfonso XIII en una jura de bandera. Es Sancho Alegre (Solana 2004: 49).

Un trazo le basta al pintor para dejar testimonio de un intento de magnicidio. Y unas cuantas líneas sobrias, precisas, para contar una historia profunda:

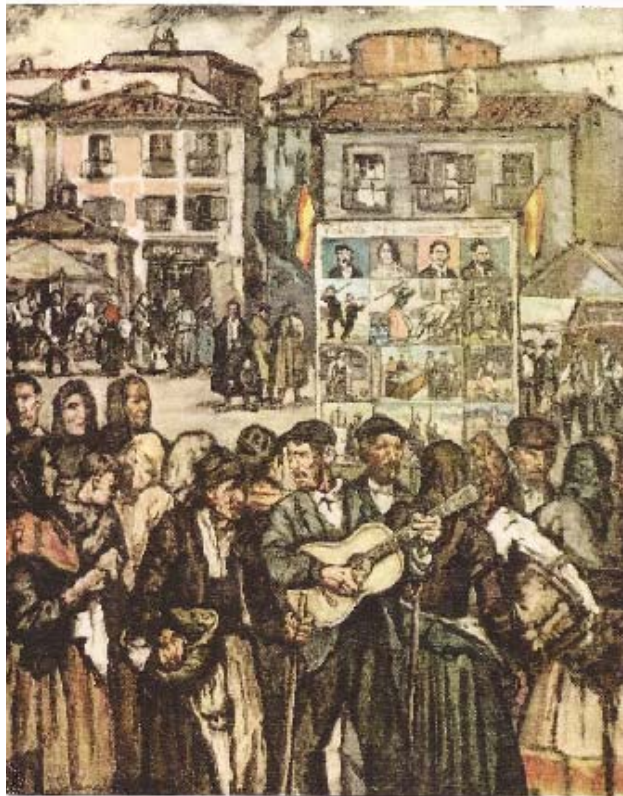
En esto se acercó un viejo burlón con gorro de lana y gruesas zapatillas y levitón de presidiario, riendo y tirándonos de la americana; abrió una boca desdentada y nos dijo que él mató a siete moros con un fusil. Luego supe que era el tío Lobo, que andaba mal de la cabeza, pero que era ya inofensivo; lo de los moros, que se empeñaba él en creerlo, no era sino cinco soldados

²⁴ José Gutiérrez-Solana. 1947. Ramón Gómez de la Serna. Barcelona, Editorial Picazo, p. 14.

españoles que mató él estando de centinela, cuando era mozo, en un ataque de locura (Solana 2004: 49).

En el libro *La España negra* figuran el pintor Sorolla y el escultor Benlliure de los que nuestro Solana hace burla de la consideración oficial de ser lo mejores en lo suyo: que “los dos son dos zapateros”; igual con los toreros, el Guerra y Mazzantini, “a cual más malo” (Solana 2004:108) ; por su cuenta sale la Chuchi, que está en el hospital, la Manca de Tetuán, recién suicidada, “amarga carne de burdel zamorano”, Zuloaga, “el gran pintor vascongado”, a quien dedica un capítulo y los amigos de la tertulia de Ramón Gómez de la Serna, en el café Pombo, de cuyo extraordinario cuadro hace descripción en el epílogo del libro.

Describe escenas fuertes como la degollación de los inocentes, monumento de Terror, Calatayud, que está en la iglesia de Santa María, con mucha tragedia y crueldad, o el recuerdo de mendigos como Pedro Conejo, alias Oso, o el barbero Lorenzo Camuesco, o ya que te pones, los donadores de ex votos –la niña María del Rosario Cornejo ó Julia Rodríguez Rojo-, o expulsadores de tenias, el señor gobernador de Ávila, el señor obispo, el canónigo don Pedro Carrasco, una variedad humana que remueve el alma y prepara para la gran aventura de asimilar la realidad que nos rodea. El problema no es llenar unos folios de vida atrayente y esclarecedora sino hacer creíble tanta explosión de vida, rareza y habilidad.



Cartel del crimen José Gutiérrez Solana

En 1923 Solana publica su cuarto libro, *Madrid callejero*, donde recrea el Museo Granero, barracón de la verbena del Carmen, tragedia de la plaza de toros, hace protagonistas a los cementerios abandonados y se oferta un plantel de tipos populares. Entre los cementerios cita el de San Martín con su severidad y buen gusto y la Patriarcal, donde el verdín se lo come todo y las cruces de mármol se ven tiradas por el suelo.

Panorama sombrío el de permanecer firme en una vida donde el final se pierde en tristeza severa o desorden abandonado, donde se coexiste con ejemplos como El ciego Fidel, pícaro de café, y Garibaldi y su mujer, un loco que pasea Madrid con un levitón negro, lleno de condecoraciones y arrollado a la cintura un fajín de mando, sin hartarse de beber vino y dando vivas a la República, ¡Arriba, caballo moro! ¡Mueran los carcas! Y ¡Viva Garibaldi!²⁵

Bernaldo de Quirós dice de él:

Hay gran diferencia entre verle en la calle... dando vivas a la República, tuteando a Prim... tratando de Excelencia a todo aquel que le invita a una copa... y verle en la cárcel... perdidos sus bélicos arreos, mustio el semblante, la actitud humilde, substituido el tricornio por un gran gorro verde con arabescos (Bernaldo de Quirós 1901: 89).

Solana documenta el personaje y nos cuenta que Garibaldi pasea con *La tonta de la Pandereta*, aunque nos enteramos de que esta no es su esposa, que se llamaba en realidad María Díaz, a la que respeta y admira “porque bebe más que él”. La pobre

²⁵ Cela precisa en su discurso a la Academia que cuando Solana nos habla del personaje madrileño Garibaldi este ya no es ningún niño puesto que Bernaldo de Quirós y Llamas Aguilaniedo lo mencionan en 1901, en su libro *La mala vida en Madrid*, con 58 años.

María morirá de un atracón de aguardiente. La lectura de estas reflexiones fortalece el ánimo del novelista, que se hace viajero que aprende a exponer sin más los hechos con un corte frío y donde caiga. Los personajes de *La familia de Pascual Duarte* están cortados todos a cizalla, sin concesiones. Mientras duda si creerse a Solana a ciegas, aprende de él a retratar criaturas, genuinas al primer toque.

En 1924, Solana publica *Dos pueblos de Castilla*, un libro de 75 páginas en el que cuenta su visita a Colmenar Viejo y a Buitrago de Lozoya, localidades de la provincia de Madrid. Solana tiene 36 ó 38 años, ni él lo sabe bien. Es un escritor maduro que hace un libro lleno de sabiduría. Donde se encuentra sobre todo sencillez y eficacia. Al poeta Camilo, al académico Camilo, no le duelen prendas al confesar que este “cuaderno de Solana, tan corto de cuerpo como modesto de intención, tan largo y trascendente de enseñanzas, mucho me ha dado que pensar” (Cela 1989: 457).

El temario entronca con el de *La España negra*, con un hálito artesano y campesino. Sus constantes son la geografía y las criaturas, rodeados de un virtuosismo narrativo. Sorprendido, Cela cree que es posible que la literatura crezca lozana y llena de frescor a manos de los hombre sencillos “que cuentan las cosas que pasan tal como las ven” (Cela 1989: 457).

En 1926, sale *Florencio Cornejo*, libro al que Solana llama novela y que es la crónica de la agonía, velatorio y entierro de un pariente del narrador que da título al libro y del viaje que este hace desde Arredondo, donde habitaba, hasta Ogarrio, donde Florencio

muere. El autor del relato recuerda en sueños los divertidos veinte días pasados con Florencio en Madrid.

Una vez leídos los libros del pintor-escritor es fácil caer en la tentación de adjudicar parte de la formación de Cela como escritor a los mismos. Sin duda los ha leído todos porque deja constancia de ello en su prolijo discurso a la Academia, donde hace descripción y recuento de cada uno. Y al menos una vez, en su juventud creadora, y otra más reposada, para preparar el sobrecogedor trabajo que exhibe ante los académicos.

La impresión que se saca es que algunas de las buenas cosas del hombre sencillo que es Solana se han pasado con naturalidad a la pluma de Cela, con pasión de alumno. Hay un Cristo de Dalí, pintado desde arriba, como si fuera el mismo dios quien lo dibuja. En general el escritor omnipotente actúa desde la misma posición que el hacedor del Cristo de Dalí, pero Solana retrata a sus personajes con el pie echado a tierra, mirándolos de frente, a la misma altura y estatura. Debe ser ahí donde le da quebradero de cabeza el librito *Dos pueblos de Castilla*, que ya no es *la España negra*, pero que tiene a flor de piel la técnica narrativa.

Es posible –y lo expreso con todas sus consecuencias- que la literatura quiebre y se enmohezca a manos de los literatos, y crezca, lozana y llena de frescor a manos de los hombres sencillos que cuentan las cosas que pasan tal como las ven. Es también posible –y no intentamos decir nada nuevo, aunque sí de otra manera- que la literatura se pudra en sí misma, igual que una bella flor a la que la falta de aire se intoxicara con su propio veneno, y se vivifique y oreo cuando se abren las puertas de su esotérico claustro (Cela 1989: 457).

En Colmenar, sobre los peñascos Tres Mantecas y el cerro Castillejo, recoge el nombre de Pedro Pérez, ganadero, y copia de sus tumbas los nombres de los niños Eduardo y

Gonzalo Ortega y de la familia Amores. En Buitrago, apunta el herrero Santiago Alonso, el botero Cayetano Díaz y el pastelero Narciso, y el sastre, Valentín Sanz.

Toma nota como infantería, de viajero de paso, sin mayores remilgos. Y es ese el punto de vista que de pronto sorprende cuando retrata a Pascual, el trato cercano del que lo conoció como una criatura más de la tierra. Cela mira el Cristo de Dalí con los pies firmemente apoyados en el suelo, de abajo a arriba, como Solana le mira a él.

5.5. De Nobel a Nobel

No es corriente que un escritor premio Nobel escriba de otro, y menos que lo elogie como potencia creadora, y por su poderoso magisterio como ensayista. El Nobel japonés Kenzaburo Oé (1994), escribe en *El País* del lunes 6 de septiembre de 2010, página 45, sección de Cultura, un artículo llamado: “Vargas Llosa, luz literaria”, lo que sin duda revaloriza el acierto de haber elegido para esta investigación doctoral la obra citada del mismo autor *La verdad de las mentiras*, que Oé elogia muy vivamente.

El gran escritor japonés resalta el motivo por el que los suecos le concedieron el galardón al peruano: “Por su cartografía de las estructuras del poder y sus mordaces imágenes de la resistencia individual, la revuelta y la derrota”.

Todo esto que retrata de forma exacta a Vargas Llosa, me parece igualmente vigente para examinar al Camilo de su juventud, que no solo ha visto sino que ha luchado sobre la cartografía del poder y siempre ha hecho gala de su resistencia individual –“El que

resiste, gana”-, ha tenido muy en cuenta la revuelta y ha publicado en su revista de *Papeles de Son Armadans*, parte de la literatura del exilio y la supuesta derrota. Cela siempre ha mirado de forma crítica la realidad social y política de España, como Vargas, el Perú.

Kenzaburo, dice en su artículo: “Lean ustedes al menos una novela de Mario Vargas Llosa. Luego aprendan de sus ensayos literarios, que revelan la profunda devoción del escritor peruano por su oficio. De las primeras recomiendo sin duda *La casa verde* y de los segundos *La verdad de las mentiras*”.

En el segundo libro, Vargas selecciona treinta y cinco novelas del siglo XX, las que más le han impresionado y las comenta con fervor. Hablando de *Dublineses* de James Joyce, Vargas concluye:

Pero los cuentos de su primer intento narrativo expresan ya lo que esas obras mayores confirmarían caudalosamente: la suprema aptitud de un escritor para, sirviéndose de menudos recuerdos de su mundillo natal y de una facilidad lingüística sobresaliente, crear un mundo propio, tan bello como irreal, capaz de persuadirnos de una verdad y una autenticidad que sólo son obra de su malabarismo intelectual, de su fuego de artificio retórico; un mundo que, a través de la lectura, se añade al nuestro, revelándonos algunas de sus claves, ayudándonos a entenderlo mejor y, sobre todos, completando nuestras vidas, añadiéndoles algo que ellas por sí solas nunca serán ni tendrán (Vargas Llosa 2007: 70).

Comentando *Santuario*, de William Faulkner, Vargas Llosa recuerda que cuando André Malraux la presentó al público francés, en 1933, dijo que esta obra representa “la inserción de la novela policial en la tragedia griega” (2007: 122). Me parece muy adecuado para reflexionar en aquel 1942 sobre *la Familia de Pascual Duarte*, la desgracia, el asesinato de la madre y el tormento impío de la soledad.

Santuario está lleno de truculencia, se mueve en torno a un incesto y la potencia cruel de los personajes Popeye y Temple Drake. Es una obra maestra, pese a que a su autor no acabara de gustarle, junto a *Luz de agosto* y *Absalom, Absalom*, una de las mejores del condado de Yoknapatawpha. Es una novela “tremendista”, llena de pesimismo: una inquietante parábola sobre la naturaleza del mal.

Se habla de ella como modernización de la tragedia griega, paráfrasis de la novela gótica, alegoría bíblica, metáfora contra la modernización industrial de la cultura del sur de los EE.UU. Y cuando Vargas Llosa ofrece el análisis de *El extranjero* de Albert Camus, dice:

Es un extranjero en un sentido radical, pues se comunica mejor con las cosas que con los seres humanos. Y, para mantener una relación con éstos, necesita animalizarlos o cosificarlos. Éste es el secreto de por qué se lleva bien con María, cuyos vestidos, sandalias y cuerpo mueven en él una cuerda sensible. La muchacha no despierta en él un sentimiento, es decir, algo durable; apenas, rachas de deseos. Sólo la parte animal de su persona, el instinto, le interesa en ella, o, mejor dicho lo que hay en ella de instintivo y animal. El mundo de Meursault no es pagano, es un mundo deshumanizado (Vargas Llosa 2007: 220).

El Nobel Cela afirma en “Sobre las artes de novelar” que se publica por primera vez en *Correo Literario* (Madrid, 1 de mayo de 1952):

El novelista –hoy– tiene la obligación de desentenderse de *Madame Bovary* y el deber de prestar atención, mucha atención, al *Lazarillo*. Han dejado de ser problema novelesco por dilucidar las esposas casquivanas, sentimentales y soñadoras, pero sigue vigente el hambre, la mala fe y la desazón del siervo de cien años (Cela 1989: 15).

La contribución del Nobel Cela encierra la comprensión del nacimiento del personaje en un mundo propio que se sirve de menudos recuerdos de su mundillo natal, y de una facilidad lingüística sobresaliente, para persuadirnos de una verdad que solo es obra de

su malabarismo intelectual. Así tenemos un manuscrito perdido y encontrado en la farmacia, con los recuerdos de un hombre condenado que completa nuestras vidas. Tal vez André Malraux habría apreciado la parte de intriga policial que hay con seguridad en una novela de crímenes como es *La familia de Pascual Duarte*. Marcada por la tragedia del designio griego que hará que el hijo mate a la madre, lo que hace de *Pascual Duarte* la versión en español, ciertamente, de la “inserción de la novela policial en la tragedia griega”. El mundo de Pascual es también uno, deshumanizado, donde el monstruo se alimenta de rechazo a la humanidad.

Una vez considerado Pascual como un asesino, su comportamiento es el propio de “los organizados” que precisan animalizar a sus víctimas o cosificarlas, como Meursault, para poder acercarse a ellas y matarlas.

Y precisa el propio Cela, aunque mucho después de haber escrito su primera novela, que lo contemporáneo es más *Lazarillo* y menos *Madame Bovary*, más hambre, miseria, ruina, crimen y misterio, que gozo casquivano, infidelidad conyugal y frivolidad social. El novelista debe velar por el siervo de cien años: ¿Es Pascual un siervo de cien años? No cabe dudarlo, pues hasta el último de ellos es capaz, después de muerto, de enviarlo al palo del garrote.

En su discurso de la Academia, Cela reconoce que las páginas de la agonía y muerte de Florencio Cornejo tienen la firme impronta de

la mano maestra y la descripción del velatorio –con su mudo alborotador y gruñón, sus frailes, su coronel retirado, su pastelero, su veterinario, su secretario del Ayuntamiento y sus viejas gordas, asmáticas, reumáticas y rezadoras – es un “apunte carpetovetónico” de la mejor ley. Y con todas las de la ley (Cela 1989: 460).

Dado que los apuntes carpetovetónicos llenan toda una época de la obra de Cela, como la pintura azul de Picasso, está bien claro de donde le viene la influencia, si bien Camilo lo deja aquí como el que no quiere la cosa, pues él ya ha puesto en claro que es usuario de todo y abierto a tomar apuntes de lectura y naturaleza hasta fabricar la propia tela como cada arácnido en su rincón. De Solana, Camilo toma los párrafos descarados y violentos, los brochazos que pinta con humor negro, los tipos y caracteres que quedan sobre la hoja con valor eterno. Por ejemplo, del Florencio Cornejo:

El veterinario, hombre flaco y largo, que padecía del hígado, de carácter dulce y sentimental, tenía afición a la poesía y le gustaban las flores y los pájaros; se levantaba muy temprano, para oírlos cantar, y cuando podía, los cazaba con liga, para comérselos fritos.

A Cela le encanta este contraste de lo tierno y lo macabro y se quedará como una lezna en su léxico, herramienta que dobla o suaviza en medio del dolor. Pero lo que más le transmite Solana es la idea de España, que aunque no se decide a aceptarla tal cual, toma por lo más grueso y sacude en sus relatos como una conquista propia:

Pudiera decirse que la España de Solana –o, mejor, la sola España de Solana –no es España o, dejémoslo aún más claro, no es toda España. Probablemente, no se encontrarían razones lo bastante sólidas para contradecir o, al menos, desvirtuar tal aseveración, y, sin embargo, tampoco podría negarse –quien este argumento esgrimiera- a admitir que la España de Solana sí fue, en su macabra violencia, en su doliente desnudez, un poco alcaloide de la España eterna, de la España que duerme –a veces con hambre saltándole en la panza –con la cabeza debajo del ala sin plumas y, en la cabeza, las más estrafalarias y descomunales figuraciones (Cela 1989: 461).

Pascual Duarte es en su macabra violencia, entre la realidad y la ficción, en su doliente desnudez, el alcaide de la España eterna, de la España con hambre en la panza, y en la cabeza, las más estafalarias y descomunales figuraciones.

6. LA CREATIVIDAD

¿Qué es crear? Es el resultado del proceso creativo. La forma de producir la obra creadora. El modo en el que brota. El itinerario del pensamiento que debió recorrer Camilo José Cela como creador para extraer el argumento de *La Familia de Pascual Duarte* y su personaje.

La pregunta que encabeza este capítulo es producto de una reflexión muy antigua. Según el DRAE (Diccionario de la Real Academia Española) crear, del latín *creare*, es producir algo de la nada. En segunda acepción es establecer, fundar, introducir por vez primera una cosa; hacerla nacer o darle vida, en sentido figurado. Crear una industria, un género literario, un sistema filosófico, un orden político, necesidades, derechos, abusos... Dicho en román paladino, crear es hacer que algo empiece a existir, sacar cosas de donde no había, acción que se atribuye a los dioses y de una forma más sutil al artista, al que se le señala como creador.

¿Cómo llega el artista a producir una obra creada? ¿Cómo es posible la novedad? ¿Dónde radica la originalidad? La humanidad se sorprende ante el genio de los artistas y

trata de definir la capacidad creadora, adivinando que en ella reside lo más profundo del ser humano.

La creatividad se ha convertido en uno de los temas centrales de la psicología en las últimas décadas y se han dado numerosas explicaciones sobre ella. Han proliferado los intentos de explicarla y medirla. Sin embargo se ha olvidado, a mi entender, que la actividad creadora del hombre no es una actividad más, sino precisamente la característica central de su razón. (Barrena 2007: 10).

Los seres humanos tienden a crecer, a desarrollarse, a manifestarse libremente a través de la ciencia, del arte e incluso en su vida cotidiana. Los humanos son creativos por naturaleza. Y la imaginación es la facultad más estrechamente ligada con la capacidad de crear. Un vasto campo es el de la imaginación y su papel en el razonamiento humano. En cierto sentido, podría afirmarse que pensar y comprender el mundo implica también en cierta medida un matiz imaginativo y, por tanto, creativo: “El conocimiento siempre entraña una novedad, supone averiguar algo que no conocemos a partir de lo que ya conocemos” (Barrena 2007:11). Consecuentemente, la filosofía debe reflexionar sobre la creatividad, característica central de la razón humana, y sobre los resultados de otras disciplinas como la psicología, aunque hace falta, según la doctora Barrena, una “reflexión más global y profunda” sobre este fenómeno.

En este intento, el pensamiento del científico y filósofo norteamericano Charles S. Peirce supone un buen punto de apoyo para estimular la reflexión. Un estudio de la creatividad debe ser un estudio creativo en sí mismo, abordado desde un punto literario y figurativo como aquí nos hace falta además del conveniente método racional-

discursivo. Por supuesto, desde la interdisciplinariedad, incluida la biología y psicología, sin dejar de movernos en un ámbito de estudio puramente filosófico.

El filósofo abarca una gran diversidad de inquietudes intelectuales y tiene en cuenta, por lo demás, la experiencia vital. La vida y obra de Peirce abarcan, como no puede ser de otro modo, un conocimiento de la tradición filosófica y de la historia de la ciencia junto con una gran experiencia personal. Peirce fue un hombre vital e intelectualmente creativo que desarrolló una teoría potente desde la que se hace posible trazar una filosofía de la creatividad que la retrata y que detalla cuál es su función en la vida humana. Al hilo del pensamiento vivo de Peirce, por consiguiente, puede demostrarse que la capacidad creativa es inseparable de la razón y que es algo que todos los seres humanos tienen y pueden desarrollar y no un tesoro único concedido de forma misteriosa a algunos notables agraciados.

La filosofía de Charles S. Peirce permite entender que creatividad y racionalidad no solo no se oponen sino que, por el contrario, lo creativo es parte importante de lo racional. El pragmatismo de Peirce y su concepción creativa del conocimiento permiten el dibujo de una razón creativa, llamada “razonabilidad” en la terminología peirceana. La creatividad es para Peirce la capacidad de generar nueva inteligibilidad. En este contexto desarrolló una teoría de la creatividad científica con una noción clave, la de abducción, u operación de la mente que puede ayudarnos a comprender cómo funciona la razón.

Una segunda vía peirceana que nos sirve para comprender la inteligibilidad en el mundo es su teoría general de la evolución creativa, según la cual el universo evoluciona conjugando regularidad y diversidad, a la par que nuestra mente se desarrolla en una

dirección paralela que nos permite hacernos cargo de todo cuanto existe en su forma y en su fondo. Así lo explicaron, siguiendo esta misma línea de pensamiento, autores como Henri Bergson:

La historia de la evolución de la vida, por incompleta que todavía sea, nos deja entrever cómo se ha constituido la inteligencia por un progreso ininterrumpido, a lo largo de una línea que asciende, a través de la serie de los vertebrados, hasta el hombre. Ella nos muestra, en la facultad de comprender, un anexo de la facultad de actuar, una adaptación cada vez más precisa, cada vez más compleja y flexible, de la conciencia de los seres vivos a las condiciones de existencia que les son dadas. De ahí debería resultar esta consecuencia: que nuestra inteligencia, en el sentido restringido de la palabra, está destinada a asegurar la inserción perfecta de nuestro cuerpo en su medio, a representarse las relaciones de las cosas exteriores entre sí; en fin, a pensar la materia (Bergson 1973: 09).

Dentro de este contexto, un tercer concepto central en Peirce a la hora de referirnos a este asunto es el de “el ágape o amor creativo”, idea que pone de manifiesto la atracción que el pragmático norteamericano mostró siempre hacia el arte, lo cual le acerca poderosamente a nuestra línea de investigación. Algunas conclusiones recientes ponen de relieve que a través de la creatividad científica y de la concepción creativa de la evolución pueden encontrarse a través de su pensamiento una explicación de la creatividad en el arte de la forma que más nos interesa.

La capacidad de creación del ser humano ha estado relacionada desde la antigüedad con una tradición de misticismo y espiritualidad que aparecía como contraria al espíritu científico de la racionalidad. La idea de creatividad quedaba de algún modo relegada al ámbito de lo irracional y se concebía en ocasiones como un don, como una inspiración que sólo era concedida a algunos hombres (Barrena 2007:18).

En el pensamiento platónico, y salvo excepciones en el de toda la antigüedad, la capacidad de crear se asociaba de manera inevitable a la intervención divina, asociación

que, en la forma primigenia de *recuerdo* (*anámnesis*) se muestra de manera constante en los diálogos platónicos:

Porque nunca el alma que no haya visto la verdad puede tomar figura humana. Conviene que en efecto el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad. Por eso es justo que solo la mente del filósofo sea alada, ya que, en su memoria y en la medida de lo posible, se encuentra aquello que siempre es y que hace que, por tenerlo delante, el dios sea divino (Platón, *Fedro* 294b-294c).

Y si bien se podría decir que con el paso de los siglos el mundo ha perdido esta inocencia primigenia del platonismo bajo el avance de las ciencias, no es menos verdad que muchos siglos después autores tan teóricamente alejados de Platón como Freud aún siguen, en cierto modo, encontrando el origen de la creatividad en el trasfondo de *procesos mentales* que ni tan siquiera el propio creador puede controlar o explicar racionalmente.

Con Freud la creatividad, que en el platonismo era recuerdo de lo divino, se convierte ya en expresión de deseos inconscientes. Otros autores, seguidores de Freud en su mayoría, hablarían con mayor precisión del impulso que el ser humano experimenta hacia la “necesidad de expiar” algo inconsciente agresivo o destructivo, pero en el siglo XX las aproximaciones a la creatividad tanto desde la psicología como desde la ciencia cognitiva han tendido a señalar que la creatividad no está más allá de los límites de la ciencia²⁶.

²⁶ G.P. Guilford en su discurso como presidente de la American Psychological Association, en 1950. Pionero en utilizar el término creatividad. Es considerado padre de la creatividad (*creativity*) moderna.

Los psicoanalistas, en general, afirman que el proceso creativo tiene lugar en el subconsciente y que está determinado por fuerzas emocionales inconscientes e impulsos sexuales. Esas fuerzas determinarían tanto al creador, como a la naturaleza del producto artístico. Freud consideraba, dada la carga emocional implícita en todo proceso creativo, que crear podría ser una buena forma de evitar una crisis nerviosa. De hecho, la defensa de la sublimación, también conocida como *defensa del éxito*²⁷, se basa en este principio del valor de los procesos creativos como estrategia para vencer la patología mental y reutilizar la energía psíquica mal dirigida o controlada. Imaginemos así que la energía original que mueve un deseo es como un río que se desborda. El sujeto pone un dique a ese río (lo reprime), pero entonces sucede que el riesgo es mayor porque la presión aumenta en el dique y, caso de reventar, la catástrofe sería aún peor. Ahí entra en juego la sublimación: el individuo construye canales de desviación que pueden generar energía eléctrica, irrigar terrenos otrora áridos, etc. Así, los problemas ocasionados por el río han sido solucionados de modo aceptable y plenamente justificado. Si ese río fuera un imperioso deseo sexual o destructivo, el sujeto pasaría de reprimirlo a darle salida a través de prácticas socialmente aceptadas y reconocidas. De hecho, en algunos casos, el fin alternativo puede resultar más satisfactorio que la satisfacción de la necesidad original... Por esta razón Freud señaló que la civilización no era otra cosa que el resultado de la energía sublimada por los hombres a lo largo del proceso histórico.

Pese a todo, y dado que el estatus propiamente psicológico del psicoanálisis siempre estuvo discutido, desde la propia psicología, se han diseñado otras imágenes de la creatividad bajo la pretensión de hallarse delineadas en términos estrictamente científicos. Así, recogiendo la herencia intelectual del pensamiento empirista ilustrado

²⁷ Fenichel, O. 1945. *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*. New York: Horton Press.

británico y francés, para los partidarios del neoasociacionismo en sus diferentes formas –ya se trate del elementalismo wundtiano como del conductismo watsoniano o del conexionismo-, la creatividad aparece sólo como resultado de una serie de estímulos y respuestas que se interconectan en el interior de un banco de pruebas al que llamamos mente: unas ideas se asocian con otras siguiendo el curso de las leyes naturales, por lo que la creatividad consistiría solamente en la generalización pasiva de asociaciones en la mente del sujeto sin que este deba hacer gran cosa para crear algo. No obstante, esta concepción de la creatividad, tal vez, la reduzca a mera imaginación en la medida que parece aniquilar la actividad mental.

En el caso de la psicología el empirismo provocó cambios de perspectiva sustanciales puesto que ya solo podía aceptarse como material psicológico (hablando en términos científicos) al estudio de las sensaciones. Las repercusiones de esto para las posiciones de corte mentalista resultaron demoledoras pues al colocarse el énfasis en los sentidos, la mente, entendida como conciencia, perdió dinamismo y se transformó en un resultado directo del medio: un mecanismo que actuaba según se incidía en él (Pérez 2010: 54).

Fueron los autores de la llamada Escuela de la Gestalt, y sus afines, quienes antes y con mayor fiereza respondieron a este planteamiento reduccionista afirmando que existen procesos propios de conocimiento creativo, tales como la intuición, que muestran la existencia de un pensamiento productivo frente a la imagen netamente reproductiva que defiende el asociacionismo. Sea como fuere, sin embargo, el problema a resolver continuaba en el ámbito de lo conceptual, es decir, en la pregunta acerca del ser mismo de la creatividad.

Para los naturalistas, los que trataron primero de afrontar la cuestión precedente apoyados sobre los estudios de la herencia biológica, la creatividad es una capacidad humana, biológica, de carácter genético, por lo que no tiene en cuenta factores

culturales ya que puede entenderse que todo ser humano es creativo con total independencia de la cultura en que se desarrolle y que, precisamente, la creatividad implícita en el hecho de lo cultural es, antes que nada, una propiedad de lo humano que se desarrolla a través de esa vía de acción que es la cultura. Consecuentemente, las teorías psicobiológicas, como la de Edelman, dicen que el ser humano está destinado biológicamente a la creatividad. Otros, como Cavalli Sforza, ponen de manifiesto que aquello que hace nuestra cultura humana radicalmente diferente de cualquier otra cultura animal no es su valor superior en términos creativos, sino su control en términos lingüísticos:

La cultura, entendida como una acumulación de conocimientos que se pueden transmitir, no es propia sólo de la especie humana. De todos modos, es sin duda la cualidad humana más notable, la que nos distingue del resto de animales. La gran diferencia es la capacidad de comunicación que el lenguaje hace posible, una propiedad verdaderamente exclusiva del hombre. También entre los animales existe alguna comunicación, pero nunca tiene el mismo nivel de complejidad y eficiencia. El lenguaje forma parte de la cultura, naturalmente; tal vez sea la parte más importante. La incapacidad de los animales de aprender el lenguaje humano y de utilizarlo con el mismo grado de pericia responde a la carencia de algunos órganos que se desarrollaron en el hombre durante los más de dos millones de años de su evolución; es decir, de los órganos necesarios para la producción de la voz, para su comprensión y, sobre todo, para las complejas, y aún no muy bien comprendidas, funciones cerebrales que hacen posible nuestras actividades intelectuales (Cavalli Sforza 2007: 30-31).

Desde estos planteamientos, y enfatizando el valor creativo y acumulativo del lenguaje como fundamento de la cultura, las aproximaciones cognitivas han tratado de desentrañar las operaciones que dan lugar a las ideas producidas por los humanos creativos: la creatividad queda así entendida como una función de los procesos cognitivos ordinarios. Tanto es así que los partidarios de la Inteligencia Artificial, así como los teóricos del procesamiento de información sostienen, ya desde hace décadas, que los ordenadores pueden ayudarnos a comprender el proceso creativo en todas sus dimensiones.

La frase “inteligencia artificial” fue acuñada por McCarthy en el verano de 1956 en el Dartmouth College, en los Estados Unidos. Aunque casi con seguridad la idea procede del malogrado y bastante olvidado Alan Turing. [...] Aunque cada investigador dará su propia definición de lo que se entiende por IA, podríamos decir que –más o menos- todos estarían bastante de acuerdo con esta definición: la IA es la disciplina tecnocientífica que trata de crear sistemas artificiales capaces de comportamientos que, de ser realizados por seres humanos, se diría que requieren inteligencia (Ares 2008: 159-160).

Frente a esta visión “mecánica” del proceso creativo, cimentado en el peso de los procesos superiores o “inteligentes” mediados por la actividad lingüística (o computacional), los autores de corte humanista, caso de Abraham Maslow, consideran, en sintonía con muchos de los autores clásicos de la antropología cultural y los psicólogos de corte ambientalista y constructivista, como Piaget, que la creatividad surge como un producto natural e inevitable del desarrollo del ser humano en interacción con el medio. No obstante, este tipo de solución mantiene el problema de la elusión acerca de lo que la creatividad en sí pueda ser y, por ello, las aproximaciones consensuales obvian directamente este problema y solo consideran “creativo” aquello que los expertos en la materia de que se trate estén de acuerdo en reconocer como tal.

La psicología cognitiva, a partir de la década de 1950 y sobre todo tras las aportaciones de Guilford²⁸, ha pretendido añadir rigor al estudio de esta cuestión más por obligación teórica e intelectual que por un verdadero interés en resolver un problema cuyas aristas se muestran molestas y cortantes a causa de sus dificultades teóricas. Con el fin de dotar de empaque científico el estudio de la creatividad se han realizado análisis psicométricos con los que se pretende calcular las capacidades creativas potenciales del sujeto, a través de tests.

²⁸ J. P. Guilford. 1950. “Creativity”. *The American Psychologist*, 5: 444-454.

Hay, cree Guilford, numerosas razones que pueden explicar la tradicional falta de interés de la psicología por el tema de la creatividad. Especialmente el hecho de que durante mucho tiempo la creatividad fue considerada como parte integrante –o un simple aspecto- de la inteligencia. Se la asociaba por ello a la posesión de un cociente intelectual elevado, de suerte que con estudiar a los sujetos que obtenían buenos resultados en las escalas de inteligencia, se tenía que dar por resuelto al mismo tiempo el problema de las personas creativas. Además, en razón de intereses metodológicos y por un afán de objetividad en la notación, la mayoría de las pruebas para medida de la inteligencia operaban con patrones estereotipados a fin de evitar la ambigüedad. Esta exigencia metodológica provocó que sistemáticamente se descartaran los tests que hacían intervenir respuestas más personales, ya fueran imaginativas o creativas. En respuesta a este problema Guilford planteó una investigación sobre el tema de la creatividad considerándola como un modo de pensamiento continuo, común, aunque en grado variable, a todos los individuos.

El problema de estos planteamientos es que las respuestas sobre creatividad que se ofrecen desde la psicología han alcanzado algunos posos profundos pero, en general, se quedan cortas. “La creatividad no es un fenómeno de laboratorio” (Barrena 2007:26). Por tanto llegar a medirla es una tarea casi imposible en la medida que desconocemos cuántos elementos, y en qué cantidad, la constituyen. No obstante, sí debemos describir el fenómeno creativo y estar atentos a reconocerlo cuando se presenta. El completo conocimiento sobre la creatividad que nos llevaría a ejercer un control no es posible. La creatividad tiene, al parecer, un fondo inexplicable hasta el punto de que algunos actos creativos sorprenden incluso a quien los produce.

Algunas teorías indican que si tuviéramos el conocimiento del pensador creativo, seríamos capaces de entender, y la diferencia entre alguien que tiene una idea creativa y otra cualquiera, sería sólo cuestión de poseer los conocimientos necesarios. Si fuera así podríamos predecir el surgimiento de la novedad (Weisberg 1999), y lo cierto es que no podemos. Lo que se crea está, eso sí, ya de alguna forma no determinada presente en la mente, como una primera imagen, aunque “esas creaciones incipientes son transformadas a través del acto creativo” (Hausman 1987) De qué hablamos cuando hablamos de creatividad? El proceso creativo es aquel en el que se presenta algo novedoso²⁹. La creatividad es una capacidad humana tan amplia como las distintas áreas a las que puede aplicarse la razón. La persona creativa es capaz de inventar, de imaginar, de realizar algo nuevo u original. La creatividad sería entonces el resultado de diversos procesos mentales que se usan para generar nuevas ideas.

A veces se confunde la creatividad con el talento o el genio. Estas dos cualidades son algo que unos pocos poseen a veces después de muchos años de estudio. Talento artístico, científico o práctico. Lo cual influye en la capacidad de crear, como otros factores, desde la educación al ambiente, pero no lo determina. Es decir que la creatividad no es el talento ni el genio, sino una capacidad inseparable de la racionalidad humana que tiene un carácter esencialmente creativo. La creatividad, como se ha insistido aquí, y es conclusión primera de la tesis de la doctora Barrena, de la que aprendemos, no es por tanto patrimonio de unos pocos sino una característica central de la razón humana. No es un fenómeno puntual, algo pasajero debido a la inspiración, sino que por el contrario estaría presente en todos nuestros actos y pensamientos. Todos

²⁹ W.L. Reese. 1980. *Dictionary of Philosophy and Religion*. New Jersey, Humanities Press , 112.

–recuérdese la aportación pionera antes referenciada de Guilford- somos creativos y todos los actos racionales pueden ser en algún sentido creativos.

Por otro lado todo lo creativo debe ser novedoso, aunque no es lo nuevo por lo nuevo ni la novedad en sí misma constituye creatividad *per se*, sino que debe tener una cualidad que lo haga identificable. El artista crea algo nuevo que tiene un valor. Luego nos enfrentamos al factor de la originalidad. Ese algo propio que se añade a lo que se crea. Lo que hace que algo sea original no es exactamente lo mismo que hace que sea nuevo, sino lo que hay en la obra del creador. Así adquiere sentido la afirmación de que “Si Flaubert puede afirmar “yo soy Madame Bovary” no es porque alguna locura le lleve a confundirse con su propio personaje, sino porque en el personaje que ha creado ha quedado algo de él, vive una parte suya” (Barrena 2007: 33).

Habilidad para ver conexiones que no aparecen ante el espectador casual. Reflexionemos por un momento. Flaubert es un tierno galán pero puede percibir el efluvio del temblor de una mujer enamorada visto por dentro. Se proyecta, percibe, siente empatía. La aventura de arriesgar la vida, la paz matrimonial, la violencia de la infidelidad en el arte de la captación de un personaje creado. Flaubert es un ejemplo de individuo creativo, pero también de individuo talentoso o genial. De ahí que *Madame Bovary* además de ser nueva y original sea excelente.

Otra característica de lo creativo, que sentimos como propia, debe ser que se trata de algo valioso. Sirve hablar de “valores” cuando decimos de una novela que es buena porque nos gusta leerla, pues se aprecia un valor en ella simplemente por lo que es. Sin embargo hemos de tener cuidado con la apertura de esta vía de análisis, pues penetrar en

el ámbito de lo valorativo puede sumirnos en una discusión interminable sobre el concepto mismo de *valor*, así como sobre su consideración objetiva o subjetiva, y precisamente por ello no debería ser el concepto de valor la piedra angular sobre la que debiera evaluarse la calidad de un proceso creativo, de un creador o de una creación.

A ratos nos inclinamos por el subjetivismo y creemos descubrir en la posición contraria un mero engaño semejante al que padece el alucinado que se asusta de los fantasmas creados por su propia imaginación. Otras veces, en cambio, nos parece evidente que los valores son realidades objetivas, ante las cuales debemos rendirnos, pues tienen una fuerza impositiva que salta por encima de nuestras preferencias y doblega nuestra voluntad. ¿Acaso no nos esforzamos, a veces, por crear una obra de arte –un poema, un cuadro, una novela- y nos rendimos pronto ante la evidencia del fracaso al advertir que la belleza está ausente de nuestra creación? Si dependiera de nosotros, proyectaríamos la belleza sobre lo que hemos hecho y encontraríamos luego lo que hemos puesto. Lo mismo sucede cuando valoramos positivamente objetos que nos disgustan, o advertimos el poco valor que tiene aquello que nos emociona por razones puramente personales (Frondizi 1958: 27-28).

Combate Barrena, al hilo de estos planteamientos, la idea del individualismo en la creación y los viejos clichés de los artistas como viejos locos o personajes chiflados, versión aplicada también a los científicos como sabios distraídos, aislados en su castillo personal, con dificultades para comunicarse e introvertidos por vocación. Nada de esto es cierto. El creativo es comunicativo o al menos debe serlo, y la creatividad se alienta en la comunidad científica. Los descubrimientos surgen a veces a partir del trabajo de otros como bien sabía el propio Newton, quien se reconocía subido a hombros de gigantes. La ciencia no sería posible sin la intercomunicación y no se alcanzaría progreso sin el estímulo de los otros. Cualquier obra recibe influencia de obras anteriores. Esto desmonta la leyenda de la mente intelectual como individual y algo privado.

El ser humano creativo es el ser humano social porque la mente -lenguaje, sentido, significado, verdad-, no es propiedad privada, a pesar de la importancia insustituible del individuo. También conviene precisar la importancia de la intuición a la que se ha atribuido injustamente lo esencial de la creatividad. Reaparece, de este modo, la línea de análisis que antes insinuamos pergeñada por genetistas y sociobiólogos como Cavalli Sforza o Wilson. Si las personas son intrínsecamente creativas, y la creatividad no es una cualidad exclusiva, entonces debe existir un código de especie, un poso común, un fondo de creatividad intrínseco a cada ser humano por el sencillo hecho de serlo. La creatividad sería, pues, una propiedad de especie.

En 1878 Edison escribía: “Tengo el principio correcto y estoy en el camino correcto, pero también son necesarios tiempo, trabajo duro y un poco de buena suerte. Así ha sido en todos mis inventos. El primer paso es una intuición, que se produce como una explosión” (Schaffer 1994:17). Y como se verá en Peirce, esa explosión no es realmente una intuición. Si todo conocimiento humano es inferencial y mediado, la actividad creadora tiene también que ser así.

6.1. Noción de la creatividad en Peirce

Con Charles Sanders Peirce (1839-1914), pensador nacido en Cambridge, Massachussets, graduado en Química por Harvard y fascinado por las cuestiones filosóficas, podemos abordar la intriga de la creatividad que nos inquieta desde mediados del siglo XX a través de sus reflexiones porque conforman una teoría sólida. Podemos acercarnos así a la lógica de la creatividad. El pensador sostiene que el ser humano es capaz de generar nueva inteligibilidad por lo que trató de explicar lo que

significa eso, de qué modo se produce el proceso y qué consecuencias produce. No hay explicaciones exactas de cómo surgen nuevas ideas, no pueden predecirse los descubrimientos científicos ni la creatividad artística, pero sí pueden estudiarse las facultades humanas que permiten la creatividad.

Peirce fue creativo él mismo, alcanzando cotas que le proclaman como una inteligencia original. Su pensamiento permite un estudio de la creatividad. Y su propia biografía es una orientación eficaz en la medida que ya desde la infancia vivió empujado hacia la creatividad en todas sus posibles manifestaciones por un entorno facilitador. Era hijo de una de las familias distinguidas de la vida intelectual y política de Boston, EE.UU. Benjamín Peirce, su padre, fue profesor de Harvard, así como destacado matemático y astrónomo. Y Charles, a causa de su exacerbada curiosidad, fue el preferido de sus cinco hermanos y recibió una atención especial desde muy pequeño en la medida que su progenitor se preocupó de que aprendiera matemáticas, física y astronomía, haciendo de él un auténtico niño con talento. A los ocho años le enseñaron química, a los once escribió una historia de esta ciencia. Desde la adolescencia leía con regularidad a los filósofos y dominaba los conceptos de lógica así como los puntos de vista de Kant, Spinoza, Hegel o Hobbes.

Debemos destacar que una cosa era el brillo intelectual y otra el rendimiento escolar. Dio siempre Peirce en la escuela la impresión de ser poco disciplinado, mostrando escaso interés en las clases y siendo enemigo declarado de los métodos de enseñanza tradicionales. Por lo general ocupaba los últimos puestos de las bancadas y no rendía lo que podía esperarse de su buena formación. Todo eso revelaba su carácter enemigo de lo convencional y de las reglas. Dos elementos centrales, al parecer, de la creatividad.

Peirce, como corresponde a quien ha recibido una educación como la descrita y siente aversión hacia el conformismo y la rigidez de los sistemas convencionales, fue un pensador original e independiente. Su filosofía está llena de nociones novedosas como su propia teoría de las categorías o su cosmología. Entre esas novedades, la “abducción” ocupa una importancia especial. La abducción es el proceso que permite llevar a cabo una hipótesis explicativa y facilita la explicación racional de un hecho sorprendente.

Lo creativo, de lo que aquí hablamos, es una operación compleja y para explicarla hemos elegido a Peirce. Según él, se entiende que crear no es una cosa solo interna si no que se concreta en algo externo y se muestra a otras personas. Por tanto se observa en el que crea y en el producto al que da lugar. Esto último es la obra creativa. ¿Cómo surge el resultado creativo?

Destaca la doctora Barrena que “la acción creativa en Peirce no puede comprenderse sin relación a su pragmatismo y el pragmatismo se caracteriza principalmente por comprender las ideas desde los resultados. Si esto es así, es preciso enfocar la acción creativa desde los resultados externos, desde los frutos, bien sea una hipótesis científica, una obra de arte o una conducta creativa” (Barrena 2007: 79).

Según Peirce, lo que hace surgir el objeto creativo e introduce nueva inteligibilidad es la abducción, esa singular operación de la mente. Independientemente de que la imaginación complete el resultado y se nutra de lo que se llama el amor creativo, la abducción contiene toda la fuerza del descubrimiento y presenta el surgimiento de la

esencia del resultado. De esta forma brota la idea creativa. La abducción, según Peirce, es “el proceso por el que se forma una hipótesis explicativa”, “consiste en examinar una masa de hechos y permitir que esos hechos sugieran una teoría” y es “la única explicación lógica que introduce una idea nueva” (Barrena 2007:80). Algunos ejemplos de abducción que nos dan una idea precisa de este hallazgo de Peirce es el médico que hace un diagnóstico basándose en los síntomas del enfermo o el detective que resuelve un misterio criminal a partir de las pistas. Con la intención de contemplar en su concreción y sencillez la percepción misma de la acción creativa, citemos que sirve para definir la abducción el hecho que llamamos “tirarse de la moto”, es decir, cuando alguien de repente ve la luz al final de la defensa de un error. El propio Peirce cita ejemplos de abducción como los siguientes:

Una vez llegué a un puerto de mar [escribe Peirce] en una provincia turca; y, mientras caminaba hacia la casa que iba a visitar, me encontré con un hombre a caballo, rodeado de cuatro jinetes sosteniendo un dosel sobre su cabeza. Como el gobernador de la provincia era el único personaje del que se podía pensar que recibiera tan gran honor, inferí que era él. Esto fue una hipótesis. Se encuentran unos fósiles; por ejemplo, como aquellos que se conservan de los peces, pero lejos en el interior de un país. Para explicar el fenómeno, suponemos que alguna vez el mar cubrió esa tierra. Esto es otra hipótesis (CP 2.625,1893, citado por Barrena 2007: 81).

Peirce vinculó la abducción a otra dimensión preclara de la creatividad, el arte. Su preocupación por la estética y la influencia de Schiller pueden rastrearse en su obra. La vida de Peirce, sin duda, está más ligada a la creatividad científica que a la artística pero es innegable que observó una constante dedicación al arte. A medida que pasa el tiempo crece el valor de las aportaciones de este filósofo. Sus hipótesis y teorías deslumbran al adentrarse en ellas y mejoran la comprensión de la realidad. Su trabajo es un punto de referencia en la historia de la filosofía y es “un autor de relieve en el estudio de la creatividad” (Barrena 2006:48).

Peirce no utilizó el término creatividad puesto que este concepto no se usó hasta mediados del siglo XX. Consideró el poder creativo como capacidad central de la razón. La creatividad, no lo olvidemos, es un concepto que aparece con frecuencia en las metafísicas del siglo XX, particularmente en las de Whitehead o Bergson. Existe un devenir que es creativo. Esta idea atraviesa como un rayo el pensamiento de Peirce. La creatividad juega un papel mucho más central de lo que se ha estimado. La capacidad creativa es el nervio que recorre y da vida a todo su sistema filosófico.

Peirce consideró la capacidad de crear como un atributo inseparable de Dios. “La filosofía de Peirce es profundamente teísta y la idea de Dios es una referencia constante en su pensamiento” (Barrena 2006: 51). Y la mente humana es también creadora. El poder creador de Dios se manifiesta en la evolución y, por lo tanto, su estudio constituye una de las claves para acercarnos a la creatividad.

Para Peirce la creatividad es la posibilidad de crecer que tiene el ser humano, en tanto que forma parte de un universo en constante evolución, en la posibilidad de aprender, de ir más allá. La experiencia es un todo indiscriminado en el que la mente puede primero diferenciar los componentes y después combinarlos de formas nuevas. La experiencia es el punto de partida y luego al análisis de los elementos se le añade la elaboración de la mente que resulta en “algo creativo”, inteligible y nuevo. La experiencia es por tanto aquello en lo que tiene su origen todo el conocimiento y cualquier forma de creatividad. Para el pensamiento peirceano la creatividad ocupa un lugar central, pues para Peirce todo a nuestro alrededor, en el universo y en la vida humana, está sujeto a evolución.

Por otro lado, la teoría de los signos de Peirce es uno de los aspectos más novedosos e iluminadores de su pensamiento y en ella hay claves para una mejor comprensión del ser humano. La semiótica no es solo una teoría de la representación, sino también de la comunicación, del significado y de la inferencia. “En ese sentido todo es signo... todo puede caer bajo el estudio de la semiótica” (Barrena 2006: 55). La consideración de la mente como signo lleva a la comprensión de la subjetividad y hace posible la creatividad así como ayuda a comprender el fenómeno creativo.

Peirce considera que el pensamiento sólo es posible por medio de signos, por lo que la creatividad es, en definitiva, también un proceso semiótico y las relaciones psíquicas son también procesos creativos.

6.2. Abducción e inducción

La doctora Sara Barrena nos plantea una “teoría filosófica de la creatividad” en un ejercicio pionero y muy original en castellano desde la perspectiva del que ha sido calificado como el intelecto más versátil de América, Charles Sanders Peirce. Las ideas generales que proporciona Peirce ayudan a comprender el fenómeno creativo y “nuestra propia experiencia de él como seres humanos” (Barrena 2007: 267).

Según Peirce, viene marcado por dos grandes hitos: por un lado está la abducción y por otro la razonabilidad, un ideal que se convierte en fin de todo conocimiento, en lo que busca toda creación. Quede bien sentado que el paradigma abductivo resulta fundamental para entender el conocimiento y la lógica. Por una parte, se trata, junto a la inducción y la abducción, de otro de los procedimientos para sacar conclusiones. Es

decir, no es sino un tercer tipo de inferencia. Por otra, está en la base de los juicios perceptivos que constituyen nuestra experiencia. No podemos olvidar tampoco, que, como él decía, “la experiencia es nuestra única maestra”.

“Una abducción según Peirce, es un método para formar una predicción general sin ninguna verdadera seguridad de que tendrá éxito, sea en un caso especial o con carácter general, teniendo como justificación que es la única esperanza posible de regular nuestra conducta futura racionalmente” (Peirce 1974: 40-41). Es el proceso por el que se forma una hipótesis explicativa. La sugerencia abductiva, el fogonazo creador, es la más alta clase de síntesis. Como hemos dicho, es ejemplo de abducción el proceso de pensamiento por el que un detective como Sherlock Holmes resuelve un caso a partir de la pista hallada.

La investigación de cualquier cuestión debe empezar en la experiencia. La abducción supone dar un papel primordial a la experiencia: estar abierto al exterior. “Por experiencia debe entenderse la producción mental completa”, no las primeras impresiones de los sentidos. La innovación del hecho creativo llega siguiendo las fases deductiva e inductiva del proceso posterior.

Volviendo a la experiencia, esta nos permite adelantar el resultado del proceso inductivo: “...y que la inducción, partiendo de experiencias pasadas, nos alienta fuertemente a esperar que tendrá éxito en el futuro” (Peirce 1974: 41).

La doctora traza un decálogo que sintetiza lo que hemos aprendido de Peirce sobre creatividad:

1.-*La creatividad posee una lógica.* Lo más original es que hay una lógica inventiva que puede ser explicada y enseñada, aunque no pueda reducirse a un procedimiento exacto, donde juegan un papel relevante los sentimientos, la imaginación y los instintos.

2.-*La creatividad ha de combinar novedad y continuidad.* Se imbuye así de razonabilidad dando lugar a una teoría científica, a una obra de arte, a una acción dentro del proceso de semiosis ilimitada.

3.-*La creatividad ha de basarse siempre en la experiencia y volver a ella.* La creatividad tiene gran parte de inteligencia, pero también de experiencia. Según Peirce el artista, el científico, y cualquiera de nosotros, hemos de observar siempre la naturaleza, aprender a escucharla. Sobre eso debe girar cualquier investigación, cualquier creación y es lo necesario para todas las dimensiones de la vida. Para el pragmatismo peirceano, las hipótesis creativas encuentran su confirmación última en la práctica, en una vuelta a la experiencia: en las consecuencias, interpretaciones, o comportamientos y que va a ser lo que determine si lo creado tiene valor.

4.-*La creatividad posee carácter social.* El hombre en cuanto signo es abierto y posee una naturaleza social. Los procesos creativos, sean del tipo que sean, transcurren en comunidad y están relacionados con el entorno social. Sin la comunicación con otros,

sin un diálogo continuo hacia fuera, sea a través de los libros, de la historia, de conversaciones, de la experiencia propia y de otros no podríamos llegar a nada nuevo.

5.-La creatividad descansa en algo que es débil y falible. Lo más débil es lo más decisivo: esta es la gran paradoja de la mente creativa y lo falible se muestra imprescindible para el crecimiento. La abducción es una clase de razonamiento que no siempre resulta acertada, y sin embargo se ha mostrado altamente fecunda.

6.- La creatividad no es un fenómeno puntual. Desde la perspectiva peirceana para llegar al logro creativo se requiere proseguir la abducción con las fases deductiva e inductiva. Lo creativo no puede reducirse a una intuición brillante y ocasional, sino que aunque comienza en la abducción, requiere un proceso posterior de trabajo.

7.-La creatividad es una característica que tienen todas las personas. El ser creativo no es exclusivo de unos pocos privilegiados, sino que pertenece a todas las personas y puede estar presente en cada actividad mental. La creatividad nos corresponde por la propia estructura de nuestra subjetividad.

“El objeto creativo no es solo la obra de arte o la hipótesis científica sino cada cosa que hacemos, cada acción en cuanto surge de una abducción, de la imaginación, y en tanto que mostrándonos hacia fuera a través de esas acciones crecemos y construimos

nuestro propio yo” (Barrena 2007: 271). Estudiosos como Csikszentmihalyi hablan de creatividad con mayúscula: la de los grandes personajes; y también con minúscula: como esa que todos podemos practicar.

8.-*La creatividad pertenece a todos los ámbitos de la vida humana.* Lo creativo no ha de quedar limitado a una determinada actividad o disciplina, sino que hay una dimensión creativa en toda acción humana. El pragmatismo sitúa la creatividad en la actividad humana diaria, y considera la ciencia solo como un desarrollo más pronunciado de ese potencial.

9.-*La creatividad es lo más propiamente humano.* La capacidad de abducir y de formar hábitos donde puede desarrollarse la razonabilidad es lo que nos diferencia de las máquinas. Hay en el signo, en el lenguaje, un tercer elemento: el interpretante, la mente, la mediación, el yo o como se le quiera llamar. Decía Walker Percy que no es material pero que es real.

10.-*La creatividad nos alcanza la libertad.* La creatividad es un camino lleno de bifurcaciones reales, no sólo aparentes, y conduce a las personas hacia el crecimiento verdadero, en la medida en que puede convertirlas en más razonables y por tanto, en más humanas.

A partir del pensamiento de Peirce podemos proponer ganar espacio para la razonabilidad. El mundo de lo razonable nos empuja hacia el futuro. Peirce no da todas las respuestas, pero sí plantea los problemas con acierto y nos deja el ideal de la razonabilidad que tiene embrujo suficiente para cautivar a cuantos quieran comprender en su totalidad al ser humano.

6. 3. Deseo de ser artista

Junto a la creatividad, lo que define a un joven de unos veinte años que quiere crear, esto es inventar o sacar de su cosecha algo nuevo, es la “ilusión”. Es un estado de ánimo sobre el cual se precisa mayor conocimiento (Castañares 2006: 163). Lo primero es definir “ilusión”, término al que se le atribuyen dos usos más frecuentes debidamente consignados en el DRAE (Diccionario de la Real Academia Española). El más común hace referencia a un “concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugerido por la imaginación o causado por engaño de los sentidos”. Llevada al extremo esta interpretación se parece mucho a lo que en términos psicopatológicos se conoce como “alucinación”, o percepción falsa de la realidad. El “iluso”, sin embargo, también es alguien “engañado”, una persona propensa a ilusionarse o a ensoñar. Igualmente, cabría considerar también la segunda acepción que nos concede el diccionario: “Esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo”. Así por ejemplo los artistas, en su deseo de ilusionarse, caminan siempre por esta segunda senda.

El pintor tiene la ilusión de pintar un cuadro, de alcanzar el color ideal y fijar la perspectiva adecuada. El escultor tiene la ilusión de extraer la estatua que ha imaginado

previamente en el interior de un bloque de mármol esperando que solo le falte hablar, como esperaba Miguel Ángel de su David. Al escritor le “ilusiona” plasmar un mundo nuevo en unas cuartillas. Una realidad alternativa por la que pululen sus personajes en pos de un destino que transforma, modifica o altera la realidad. Es la ilusión, o si se prefiere, una esperanza cuyo cumplimiento resulta especialmente atractivo. La ilusión, de este modo, es la síntesis del deseo de conseguir algo que se convierte en un objetivo principalísimo y que a priori se manifiesta difícil de obtener.

Se recuerda el origen de la palabra, y nos ayuda porque la etimología siempre enriquece y aquilata el significado: “Ilusión” proviene del latín *ludus*, juego; *ludere* significa jugar; *illudere* añade la idea de diversión y puede traducirse por “jugar con”, aunque también por “engañar” y escarnecer”, lo que justifica el sentido negativo...” En el mejor sentido, la ilusión es “el deseo esperanzado y optimista de alcanzar algo que nos atrae y quisiéramos poseer”. Así es que la persona que se siente –o se sabe- artista decide conjugar unas facultades para extraer de ellas lo que conocemos como arte o expresión artística, que está íntimamente relacionado con el acto de crear. Un joven al principio de su vida laboral, si tiene temperamento artístico, pretende realizarse con una serie de obras y es esto lo que le ilusiona. Y también lo que desea en última instancia. Fue Américo Castro quien escribió que al español le gustaría que las máquinas poseyeran un alma para poder dialogar con ellas, y llevó esta idea al campo de la expresión artística, en su sentido antropológico último, con enorme lucidez, mostrando la esencia última, personal e ilusoria del proceso creativo en tanto que ámbito de realización personal frente al rigor que impone el mundo objetivo:

Recuerdo a este propósito que, hace unos cuarenta años, *El Sol*, de Madrid el periódico más “intelectual” que entonces poseíamos- comentó con regocijado humorismo lo acontecido en un tranvía al pasar por una angosta calleja del antiguo Madrid. El conductor, al ver caminar por la acera una linda muchacha, puso el motor al paso de ella a fin de “piropearla” convenientemente. El tranvía se transformaba así en algo como un caballo, dócil a la voluntad y al designio de quien lo montaba. Los productos de la industria extranjera –comentaba *El Sol*- al llegar a España se nacionalizaban. La anécdota era divertida, y también muy alarmante, pues era de temer que también las leyes o cualquier servicio público se integraran “centáuricamente” con la voluntad personal de quienes los manejaran. La interpenetración de lo objetivo y lo personal produjo admirables resultados en el arte y en la literatura de España (Castro 1973: 39-40).

Esa voluntad personal a la que refiere la anécdota que plantea Castro, plasmada como deseo, en tanto que elemento central en el ámbito de lo creativo, es un estado afectivo muy importante para explicar la conducta humana que ya ha sido identificado, y bien ponderado, como tal desde muy antiguo:

Para Aristóteles el hombre tiene dos facultades, el entendimiento (*nous*) y el deseo (*órexis*), que los medievales entendieron como *apetito*: lo que tiende hacia algo (su objeto) y por tanto, nos mueve. En términos muy generales, si el entendimiento busca la verdad, el deseo pretende el bien. Vimos también la importancia que le concedía Spinoza para quien el deseo es “el apetito acompañado de conciencia”. Para Spinoza, todos los “afectos” derivan del deseo, de ahí que se le considere “la esencia del hombre” (Ética III, X, LIX). No menos importante es el deseo en la concepción contemporánea del hombre. Para Deleuze y Guattari (1973), por ejemplo, el hombre es una colección de “máquinas deseantes” asociadas a “máquinas productoras. (Castañares 2006: 164).

Pensemos en un autor como Marcel Proust: era un ser débil, enfermo, mimado por el bienestar económico de su familia y bendito por una capacidad de captación y reflexión fuera de toda duda. Como ocurre con todo enfermo crónico, Proust deseaba mejorar, sanar, salir adelante y liberarse del mal que lo torturaba. Por ello tomaba la medicación, observaba escrupulosamente los consejos del médico y se enfrentaba a los cambios de la naturaleza con especial cuidado para no empeorar, ya fuera en invierno como en el verano y siempre que se diera una circunstancia extraordinaria. Del mismo modo, Camilo José Cela estaba enfermo del pulmón en aquellos tiempos en los que la tuberculosis era una enfermedad temible. Un hombre necesitado de reposo y atención

constante y cuidados harto engorrosos. Ambos enfermos ilustres, Proust y Cela, como “máquinas deseantes” que eran a causa de sus males físicos, se volcaron en la creación, el deseo por antonomasia, albergando la ilusión de transformar sus palabras en obras artísticas.

El apetito de Proust, que llegará a ser el mejor de los novelistas introspectivos franceses, acompañado de conciencia es por supuesto su esencia, la esencia humana, y no tiene otro deseo que escribir cruzado sobre su cama evocando la realidad en ese constante estado de transformación de materiales que viven los artistas. Por su parte, Cela obtiene un plus añadido en la derivación que dice Spinoza de todos los afectos que proceden del deseo. En su *Pabellón de reposo* mientras circula la carretilla de la muerte que retira los cadáveres de los enfermos que no logran salir adelante, su deseo de ser artista le preserva alerta para llevar la experiencia al papel donde será parte de una trama, con la ilusión añadida de que se conquista un lugar en la conciencia colectiva. Todo enfermo que lee *Pabellón de reposo* percibe que hay una reserva de energía en la ilusión artística, incluso como “máquina productora”, según la concepción contemporánea del hombre. Como suele ocurrir cuando hablamos de afectividad, el término “deseo” cubre un amplio ámbito de estados de ánimo diversos.

El deseo es un clan que, como el “apetito”, las “ganas”, el “querer”, pertenece a la tribu de esos estados afectivos que tienen que ver con la experiencia del impulso, la necesidad y la motivación y que, por tanto, está emparentado con otros clanes como el ansia, el afán, el capricho, la coacción (Marina y López Penas 1999: 432).

Los escritores –los artistas- enfermos son legión y destacan aquellos que han escrito grandes obras durante un periodo de convalecencia o mientras avanzaba implacable su mal. También sucede lo propio entre los músicos. En todos ellos se observa claramente

el apetito, las ganas de enfrentar la tarea, el esfuerzo de querer por culminar lo propuesto. Están fuertemente motivados, tienen una referencia del impulso que opera en el fondo de su afectividad. Experimentan ansia de cubrir etapas, afán de dedicación, capricho por el cuidado de la obra, incluso la coacción constante a la que los somete la prueba de su enfermedad. Algunos lo dejan reflejado en su obra y puede verse con rotundidad en el escritor social Francisco Candel en su primer libro *Hay una juventud que aguarda*. Paradigmático resulta en este sentido el caso de uno de los grandes genios de la literatura fantástica, H. P. Lovecraft, un hombre también enfermizo, poco agraciado físicamente, atemorizado ante los rigores del mundo y de la vida. Una persona que se sentía como de otra época, atrapada en una ideología ultraconservadora, caduca y atrabiliaria que sólo encontraba una válvula de escape viable y racional a través de los mundos repletos de terrores cósmicos que desgranaba en sus relatos. Lovecraft hizo de la ilusión y la fantasía un mundo alternativo y acogedor en el que poder recluirse para poder escapar de una realidad tremenda que no comprendía y frente a la que se sentía terriblemente distante:

La tragedia de Lovecraft, su epopeya, su lucha, su drama, fueron interiores. Él se sentía sólo, destrozado, en pugna con la sociedad. [...] Le horrorizaban los pobres porque estaban sucios y derrotados, porque eran brutales y zafios, porque incluso muchos de ellos no hablaban inglés. Amaba la Nueva Inglaterra colonial porque aún no había sido mancillada por “esa chusma de extranjeros miserables venidos de la Europa Continental”. En una de sus cartas relata un viaje a los barrios bajos de Nueva York y dice que él caminaba por el centro de la calzada para no rozar esa “horda ítalo-semítico-mongoloide” que pululaba, leprosa, llega de llagas y podredumbre, en las aceras. No es difícil adivinar a estos mendigos costrosos tras los seres degenerados, los monstruos híbridos y las criaturas ajenas e inhumanas que pueblan sus relatos (Llopis 1999: 26-27).

Por encima de todo, los artistas tienen ilusión, donde el deseo se une a la esperanza, que es anticipación, porque nos acerca lo que deseamos: “Nos presenta como posible lo que deseamos”, según recoge el diccionario de la Academia. Obtenerlo “producirá

satisfacción”, porque lo solicitado no es fácil “sino que, como decía Tomás de Aquino, entraña grandeza y dificultad” (Castañares 2006: 165).

Ni un conflicto armado, el peor que vieron los siglos, ni una fiebre de cuarenta impedirán que Proust corra tras una *cocotte* para preguntar por un sombrero o que Cela reclame a su madre el recado de escribir. Si hay que abandonar este mundo, que sea con la labor hecha, y lo mejor de todo: dejando algo construido para el asombro de los que se quedan.

Así Cela, sumido en una calentura espantosa, se dispone a acabar su esfuerzo poniéndole el final a la novela aunque lo siguiente que tenga que hacer sea entregar el equipo y la vida. Antes de ese material solo hay escritos unos cuentos y algunos poemas, pero entonces la preocupación es no dejar la novela inconclusa, aunque el cómputo no sea suficiente para llenar un epígrafe en la historia. En su *Breve tratado de la ilusión*, Julián Marías relaciona este sentimiento de cerrar la obra, de terminar el trabajo creativo propuesto, con la imaginación y la “vocación”. El deseo ilusionado es parte de lo imaginario. La imaginación anticipa el futuro con el que el esperanzado sueña y además añade un punto de irrealidad que siempre tiene lo por venir. Marías dice que “el futuro no es real; no es, sino que será; y habría que agregar: acaso” (Marías 1985: 41). “La imaginación “irrealiza” y, al mismo tiempo, confiere a ese futuro una idealidad que permite el goce” (Castañares 2006: 165).

Hemos llegado aquí a una vieja conocida que es la vocación, en este caso vocación artística, forjada a base de ilusión, futuro, imaginación y esperanza. Sin la imaginación no sería posible proyectarse al futuro, ni funcionaría el carburante de la esperanza

ilusionada. La vocación es como una categoría superior que abarca estas aportaciones. Marías lo representa adecuadamente puesto que la ilusión está frecuentemente ligada a lo vocacional, si bien no en el sentido de lo profesional que quedaría corto, como vocación “parcial” o “secundaria”, sino por la mayor configuración: la de “destino personal”.

El destino depende del azar no de la capacidad de elegir. En ese sentido la vocación se vincula con lo que cada uno es. Las vocaciones profesionales están en obligada sintonía con la “vocación del yo”. Así la vocación genérica de médico o cantante se convierte en una dimensión de la trayectoria vital. “La profesión es entonces no lo que uno hace, sino lo que uno es. Si se produce verdaderamente esta incorporación de lo que se *hace* a lo que se *es*, puede decirse con propiedad que se “*tiene ilusión por el trabajo*”. (Castañares 2006: 166).

Escribir en la lúgubre oficina o en el íntimo territorio de la habitación personal solo se entiende mediante la apreciación del impulso ilusionado. Incluso en el peregrino caso del escritor hispanoamericano Juan Carlos Onetti, autor de *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964) que eligió la cama como refugio, no sólo de unas horas al día, como se celebra durante el sueño, sino para todo momento, atrincherado en su cama contra el mundo, la ilusión explica el hecho de que ejerciendo de lo que es, se ponga en marcha su reserva vocacional. El deseo esperanzado “añade un matiz de alegría y optimismo y se resiste ante los obstáculos, persevera, camina con actitud resuelta y triunfa” en un trámite que es igual para todo proceso artístico. Onetti vivía en Madrid con su esposa, echado sobre la cama. Sobre las sábanas para comer o escribir. Su hijo, también escritor, contemplaba el gesto de su padre entre anonadado y admirado. Hoy en

2011, diecisiete años después de su muerte, Onetti triunfa en nueva reedición. Sus libros acuden a la cita con el lector.

Mientras escribía, puede decirse que la ilusión era el único disfrute con su esfuerzo. Es probable que a Onetti, que todo le cansaba, hasta el punto de renunciar al mundo y sus estímulos, a la vez que descubría que todo lo que podía motivarle estaba dentro de sí, también le tiraba el *carpe diem* o el gozar de cada momento. La diferencia es que el escritor tomaba un cuartillo de whisky sobre el paisaje nevado de su cama rompiendo el horizonte con su imaginación y, de cuando en cuando, escribiendo porque lo vocacional, lo ilusionado es no abandonar nunca la condena de escribir. Cela por su parte escribe en la oficina de un centro oficial donde no hay mucho que hacer una vez que se ha restablecido el mandato del bando nacional. Las tediosas horas de obligado cumplimiento dan paso a un retiro individual en el fondo de su alma. Es como si se fuera un rato a la cama de Onetti. El deseo de comunicar a los otros, de atravesar el cercado personal y proyectarse en la literatura hace que el impulso vocacional se sirva de la ilusión de ser artista.

El gran peligro de la época, la enfermedad de los tiempos modernos es el narcisismo. Un gran descubridor de esta cuestión de fondo es Sennet, que denuncia la obsesión por una pregunta que expone los males del narcisismo: “¿Qué estoy sintiendo?” (Sennet 1978: 412). Si la pregunta versa sobre la colcha de Onetti, o en la oficina siniestra de Cela, el resultado es el mismo que para un joven aspirante a artista; me lo estoy pasando bien. Incluso en la derrota o la lágrima de la renuncia: lo artístico redime. El auge narcisista. Sin descartar que a veces la “desilusión” o incluso la “desmoralización” es el destino de los ilusos y también de los muy ilusionados” (Castañares 2006: 173).

6.4. Análisis peirceano del fenómeno artístico

¿Y cómo observa Peirce el fenómeno artístico? Los artistas son para Peirce aquellos para los que lo principal son los sentimientos, al contrario que para los científicos que destacan más el pensamiento y la razón. Los hombres prácticos se ocupan de los negocios y los que crean arte se ocupan de los sentimientos. Pero en el arte hay que tener en cuenta la razonabilidad.

Según Peirce, el arte se relaciona con cualidades del sentimiento. Estas serían primeridades o sea algo que existe con independencia de cualquier otra cosa. La primeridad es lo que es simple en sí mismo, lo que no se refiere a nada. La primeridad no puede ser conceptualizada ni definida. Podría ser la cualidad de la emoción que se siente al contemplar una demostración matemática, o la cualidad del sentimiento del amor. No hay en la primeridad comparación, ni relación ni multiplicidad. La primeridad es inexplicable.

Las ideas típicas de la primeridad son cualidades del sentir, o meras apariencias. El color escarlata de las libreas de vuestra casa real, la cualidad en sí misma, independientemente del hecho de ser percibida o recordada, es un ejemplo mediante el cual no quiero significar que usted deba imaginar que no percibe o recuerda esa cualidad, sino que debe prescindir totalmente de todo lo conexo a ella, en el percibirla o en el recordarla, que no pertenezca a la cualidad misma... La impresión total no analizada producida por cualquier cosa múltiple, que no sea pensada como un hecho real sino simplemente como cualidad, como simple posibilidad positiva de apariencia, es una idea de primeridad... La idea del instante presente que, exista o no exista se piensa naturalmente como un punto del tiempo en el que no hay lugar a pensamiento alguno ni a la separación de ningún detalle, es una idea de primeridad (Peirce 1987: 87).

En Peirce, el sentimiento es primeridad. El sentimiento aparece así como algo instantáneo, inmediatamente presente. Es una cualidad y no es consciente, sino una

posibilidad. La primeridad solo puede ser una posibilidad. El sentimiento es así primeridad y se ejemplifica en cada cualidad, cada cosa que se percibe aisladamente.

Una primeridad se ejemplifica en cada cualidad de un sentimiento total. De este modo la tragedia del rey Lear tiene su primeridad, su sabor muy singular:

El arte posee precisamente la capacidad de captar o fijar esas cualidades de sentimiento y de exhibirlas para su contemplación. El artista es capaz de una manera sorprendente y casi mágica de captar las cualidades inaprensibles y aisladas por su propia naturaleza y de hacerlas de algún modo razonables (Barrena 2007: 216).

El arte consiste en representar una cualidad de sentimiento haciéndola comprensible. En actualizar las posibilidades en tanto primeridades.

El artista, el creador, es capaz de apresar así lo inaprensible y hacerlo comprensible, de captar y expresar lo que de otro modo quedaría oculto, sin realizar, como una mera potencialidad (Barrena 2007: 217).

Peirce lo expone de forma sintética:

- a) Primeridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, de manera positiva y sin referencia a ninguna otra cosa.
- b) Segundidad es el modo de ser de aquello que es tal como es, con respecto a una segunda cosa, pero con exclusión de toda tercera cosa.
- c) Terceridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar una segunda y una tercera cosas entre sí.

La estética trata de la representación (terceridad) de una cualidad de sentimiento (primeridad), dado que las primeridades no pueden darse puras en la realidad. El artista entra en contacto con la primeridad a través de una red simbólica que capta lo posible,

esto es a través de la terceridad, la categoría de lo simbólico. Conecta lo que está separado de lo demás, impregnándolo de razonabilidad y creando algo nuevo. De esa manera, la obra de arte es capaz de transmitir los sentimientos del artista encarnando las cualidades.

Junto a la terceridad, en la percepción del artista hay segundidad, puesto que reacciona frente a una cualidad. El arte no es solo primeridad, no solo sentimiento. Puede verse como una metáfora que transmite un significado y no depende del estado de ánimo del autor o del público. Lo importante es que no es pura expresión o pura representación, sino que los tres aspectos, correspondientes a las categorías peirceanas, se dan mezclados. Peirce, dice:

Me parece que la cualidad estética es la impresión total inanalizable de una razonabilidad que se ha expresado a sí misma en una creación. Es un puro sentimiento, pero un sentimiento que es la impresión de una razonabilidad que crea. Es la primeridad que pertenece verdaderamente a una terceridad en su realización de segundidad (MS 310, 1903, citado de Barrena).

Las tres categorías se combinan para dar lugar al arte. El artista se ocupa de cualidades de sentimiento, de primeridades que percibe sin explicación consciente o racional. Toma como datos la materia del mundo, los sentimientos, las impresiones que causan en él vivencias.

En otros términos: una inteligencia que se propone fabricar es una inteligencia que no se detiene jamás en la forma actual de las cosas, que no la considera definitiva, sino que, por el contrario, considera toda materia como recortable a voluntad (Bergson 1973: 145).

El artista se ocupa de sentimientos que son posibilidades y juega con la imaginación dando lugar a una terceridad que permite expresar esa primeridad. El arte es creación,

descubrimiento de una forma de encarnar la razonabilidad, una forma de expresar lo propio, lo inexpresable: primeridad. Comunicar un sentimiento y hacerlo externo.

En el arte hay una razón que se extiende y puede acceder y dejarnos visualizar una primeridad que de otro modo nos quedaría oculta. En cuanto signo, el arte posee también terceridad. La terceridad es capaz de representar a la primeridad, como se ha dicho. De otro modo se nos escaparía.

Si bien es verdad que la inteligencia se propone fabricar, hay que añadir que para ello, y para lo demás, se asocia a otras inteligencias. Ahora bien, es difícil imaginar una sociedad cuyos miembros no se comuniquen entre sí mediante signos (Bergson 1973: 146).

La creatividad del arte viene de la abducción como cualquier proceso de hallazgo creativo. Con la abducción el artista puede establecer relaciones originales, puede usar las reglas mezclándolas y violentándolas, pero si quiere ser comprendido, deberá encontrar el camino de la interpretación.

Una abducción es un método para formar una predicción general sin ninguna verdadera seguridad de que tendrá éxito, sea en un caso especial o con carácter general, teniendo como justificación que es la única esperanza posible de regular nuestra conducta futura racionalmente, y que la inducción, partiendo de experiencias pasadas, nos alienta fuertemente a esperar que tendrá éxito en el futuro (Peirce 1987: 40-41).

Hablar o escribir, pintar y componer música son actividades basadas en la abducción, aunque en los casos habituales, al hablar por ejemplo, no advertimos que abducimos. Pasamos sin reparar en la inferencia abductiva, como si las hipótesis que realizamos gracias a ella no necesitaran ningún tipo de confirmación.

El lenguaje, como dice Bergson, es la forma ideal de comunicar. Puede aplicarse a la abducción creativa. Sin él, la inteligencia habría quedado aislada, replegada sobre sí misma.

Es presumible que, sin el lenguaje, la inteligencia habría quedado ligada a los objetos materiales que tenía interés en considerar. Hubiese vivido en un estado de sonambulismo, exteriormente a sí misma, hipnotizada por su trabajo. El lenguaje ha contribuido en gran medida a liberarla (Bergson 1973: 147).

La abducción comienza siempre en la experiencia y ese es el origen del arte. La buena literatura es aquella que nos hace vivir lo que el autor ha experimentado, lo que ha dado lugar a esa obra.

La función más propia del hombre es la de encarnar ideas generales en creaciones artísticas, en utilidades, según Peirce, y por encima de todo en el conocimiento teórico.

Es preciso subrayar aquí que la abducción no es el resultado de un proceso automático, sino que supone dar con una de las muchas formas posibles en las que la cualidad puede encarnarse. Probablemente al igual que en la ciencia, siguiendo a Anderson³⁰, la abducción en el arte va seguida de una fase de deducción y otra de inducción.

Una inducción es un método para formar símbolos dicentes³¹ relativos a una cuestión definida, método en el cual el interpretante no representa que partiendo de premisas verdaderas producirá, a la larga, resultados aproximadamente verdaderos en la mayoría de las instancias, sino que representa que, si se persiste en este método, a la larga producirá la verdad, o una aproximación indefinida a la verdad, con respecto a cada cuestión (Peirce 1974: 40).

³⁰ Ver D. R. Anderson, *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce* (1987, 24-5).

³¹ Un Símbolo Dicente o proposición general, es o bien Particular o Universal. Un Símbolo Dicente Particular es representado por un interpretante para indicar un hecho de existencia como, por ejemplo: “Algún cisne es negro”. Un Símbolo Dicente Universal es representado por su interpretante para indicar una ley real, por ejemplo: “Ningún cisne es negro”, esto es ninguna cantidad de investigación descubrirá jamás un individuo negro entre los cisnes. Los Símbolos Dicentes son enunciados expresados en lenguajes convencionales como el lenguaje natural o el simbolismo matemático.

La literatura se basa en la experiencia tanto como la ciencia y el escritor la convierte en algo universal, capaz de afectar a muchas personas. El lector se siente reflejado y es capaz de reconocerse.

El escritor juega a través del musement o peculiar experiencia que hace que surja la abducción, tratando de encontrar la forma de plasmar las frases adecuadas. El arte persigue en el sentido de Popper la finalidad de explicar el mundo buscando la verdad. Lo que se quiere decir con “en el sentido de Popper” lo explica con claridad Joaquín Lorda de la Universidad de Navarra en su artículo “The Science in Popper”:

La misma idea se halla detrás de la petición de teorías nuevas y audaces para la historia del arte o la ciencia; de la necesidad de que el artista sea un descubridor, de que proponga modos siempre nuevos de ver lo mismo, de que tenga en la cabeza su problema insistiendo una y otra vez con eventuales soluciones. En rigor, aparece esta necesidad de iniciativa en todos los estadios, desde el gusano tratando de regresar a su agujero, hasta el maestro componiendo su obra culmen, y la tradición artística en vías de alcanzar medios de expresión jamás soñados.³²

Para Peirce el escritor puede ver lo que no ven las personas corrientes. Se enfrenta así a la “primeridad”, a las cualidades tal y como aparecen, sin prejuicios, como en una mirada previa a todo. El artista capta esas cualidades de sentimiento que constituyen la materia del arte. No obstante la literatura se basa en la experiencia tanto como la ciencia y el escritor lo convierte en algo universal, capaz de afectar a muchas personas. La literatura tiene capacidad de conmovernos y de mostrarnos cosas que de otro modo no veríamos. Un escritor es un observador de la realidad. Según Peirce: “Nada es más

³² Página 7 de 12. En línea. (www.unav.es/ha/000-03-GOMB/gombrich-01-01-ciencia). Consulta el 23-1-12.

verdadero que la verdadera poesía. Y déjenme decirles a los científicos que los artistas son unos observadores mucho mejores y más exactos que ellos, excepto por las minucias especiales que busca el hombre de ciencia” (CP 1. 315, 1903, citado por Barrena 2007: 229).

Los escritores no están aislados de la realidad sino que tienen la capacidad de estar en los detalles de la realidad y de relacionarlos con sus sentimientos.

Una misma pregunta no significa lo mismo en los diversos momentos de la vida. Al principio se acepta una respuesta sencilla, una definición somera; luego cada vez el hueco a llenar, la necesidad de respuesta es cada vez más grande. Por ello tengo por cierto que enseñar a preguntar es el más perfecto empeño educativo (Marina 1993:40).

Por un lado las preguntas indagatorias, y por el otro, el detonante del olor, el sabor o el sonido de una música que fue la de un tiempo perdido. Investigar es contestar preguntas. El niño “repite una y otra vez las mismas preguntas - ¿qué es esto?, ¿por qué es?, ¿cómo es?, ¿qué hace?, ¿por qué lo que hace?-, pero no siempre valen las mismas respuestas” (Marina 1993: 39).

Sólo se puede ver lo invisible si se lo está buscando, decía Sherlock Holmes. Y como la ciencia tiene una lógica divertida, tampoco es de extrañar que Hintikka, un especialista en lógica, sostenga que toda percepción o conocimiento es una respuesta a una pregunta expresa o tácita, y exponga esta teoría en un estudio sobre Sherlock Holmes (Marina 1993: 36).

Concluye el filósofo José Antonio Marina que “estamos sometiendo la realidad a una interviú permanente, y de la sagacidad de nuestras preguntas dependerá el interés de sus respuestas”.

Holmes ofrece una respuesta a una pregunta apenas formulada gracias a su método que en realidad es abductivo-deductivo, donde la magdalena de Proust puede ser como la tiza del billar en los dedos de Watson:

-De modo Watson –dijo de pronto-, que usted no me aconseja invertir dinero en valores de Sudáfrica (...)

-¿Cómo diablos sabe usted que yo pienso así? (...)

-(...) Fíjese, digo, en que no resulta muy difícil construir una serie de inferencias cada una de las cuales se apoya en la que le precede siendo por sí misma sencilla. Si, después de haber hecho eso, aparta uno todas las inferencias centrales y ofrece al auditorio únicamente el punto de arranque y la conclusión, puede producir efectos sumamente sorprendentes, aunque es posible que sean demasiado llamativos (...) He aquí los eslabones que faltan en la cadena sencillísima. Primero: la noche pasada, y cuando usted regresó del club, había entre el índice de su mano izquierda y el pulgar restos de tiza. Segundo: usted se da tiza en ese sitio cuando juega al billar con objeto de afianzar allí el taco. Tercero: usted no juega al billar si no es con Thurston. Cuarto: hará cuatro semanas que me dijo usted que Thurston tenía una opción sobre determinados valores sudafricanos que expiraba al cumplirse un mes, y que deseaba que usted entrase con él en el negocio. Quinto: usted guarda bajo llave en mi mesa de despacho su libro de cheques, y no me ha pedido la llave. Sexto: por consiguiente, no se propone invertir su dinero en ese negocio.

-Qué cosa más absurdamente sencilla –exclamé yo³³.

6.5. El delirio narcisista

En medio de la creatividad de Cela y de su ilusión, así como la aplicación del pensamiento de Peirce al acto creativo, se desarrolla el nacimiento de un cambio de visión del ser humano sobre su importancia en el mundo. Se viven los comienzos de lo que será el delirio narcisista que hasta hoy no ha parado de crecer. Eso nos obliga a tenerlo en cuenta.

Los cambios ocurridos en la cultura occidental han provocado un auge del narcisismo.

El desarrollo excesivo de un yo que ocupa todo el espacio y apenas deja algo para el

³³ A. Conan Doyle: *La aventura de los bailarines, en la reaparición de Sherlock Holmes*, Barcelona, editorial Optima 1999, pp. 229-230.

resto del mundo. El individualismo narcisista define nuestra época. A finales de los cuarenta, la década en la que se publica *La Familia de Pascual Duarte*, se da a conocer una obra muy relevante que tiene un gran éxito en las ciencias sociales: *The lonely crowd: a study of changing american character* de David Riesman, con N. Glazer y R. Denney, donde se detecta ya el fenómeno del narcisismo (Castañares 2006: 215). Esa aportación intelectual incorpora sustanciosos cambios observados durante las décadas anteriores, como suele ser normal. El origen del narcisismo lo sitúan los autores más relevantes en la evolución de la sociedad de Occidente desde el siglo XVIII. Es decir que la avalancha narcisista viene de lejos.

Ya es un auténtico tsunami cuando Camilo redacta *La Familia de Pascual Duarte*, desde luego algo metido en la harina narcisista, porque el Nobel siempre ha sido narciso, si bien nunca más de lo necesario y siempre menos de lo socialmente patológico, que es de lo que aquí advertimos.

En 1977, Sennet da a la imprenta *The fall of public man*, un libro que será referencia en el que se plantea la importancia creciente del narcisismo y que se apoya en los postulados de Riesman. Un par de años más tarde, y citando una pléyade de autores, se insiste en el triunfo creciente del yo: Hougam, Tom Wolfe, Peter Marin, Edwin Schur... Ya uno de los grandes azotes del periodismo de su tiempo y maestro de gacetilleros posteriores, Karl Kraus, apologetizaba sin ambages acerca del valor del yo, de la imposición del informador, de la propia opinión, del creador y de su obra frente a lo que consideraba falsa y cínica modestia de un entorno social más concentrado en sostener criterios de perfil bajo y corrección política que en la defensa a ultranza del propio

punto de vista. Anticipaba de este modo una línea de pensamiento y acción creativa que se ha hecho presente y constante en los tiempos presentes, y de la que ni tan siquiera la pretendida asepsia del periodismo contemporáneo ha sabido sustraerse.

Lógicamente, como ocurría con la histeria y la neurosis en su día, todo eso no significa que la sociedad haya enfermado, ni que la población mundial se haya transformado en un enorme caudal de narcisos, sino que la gente manifiesta muchos más rasgos de personalidad de los que aparecían en su forma extrema en el narcisismo patológico. De hecho, el narcisismo –tal vez existencial- del que hablamos no deriva exactamente de la leyenda popular en la que Narciso se ve reflejado en el agua y se enamora de sí mismo hasta el punto de que se arroja al río para poder abrazarse y muere ahogado. Este narcisismo no es exactamente el amor a sí mismo, sino que deriva más bien del relato que Ovidio nos hace en *Las Metamorfosis*: El bello Narciso cansado de una larga jornada de caza se acerca para aplacar su sed en un manantial y al inclinarse para beber queda cautivado “por la imagen de la belleza que está viendo”; “Ama una esperanza sin cuerpo” dice Ovidio (III 416-417)³⁴. Narciso al no alejarse del agua “se desea a sí mismo sin saberlo” (III 425-426). Aunque transcurrido un tiempo llega a darse cuenta de la verdad: “¡Ese soy yo!...ardo en amor de mí mismo” (III 462-464).

Como vemos, en la versión de Ovidio, Narciso no muere ahogado, sino consumido por el amor y devorado por el fuego oculto. “Muere por consunción” (Castañares 2006: 217). Así pues, el narcisismo del que aquí hablamos es más un espíritu de la época, un signo de los tiempos, que una patología mental manifiesta. No es que el mundo se haya llenado de narcisistas sino, antes bien, él mismo es narcisista.

³⁴ *Las Metamorfosis*, Publio Ovidio Nasón, traducción de A. Ruiz de Elvira. Madrid, CSIC, 1988.

La vigencia del Freud intelectual se pone aquí de relieve porque la definición más moderna del síndrome de Narciso nos remite a su “Introducción del narcisismo” (1914). Allí remite a Näcke, que se refiere a los casos en los que el individuo toma su cuerpo como objeto sexual. Freud lo reinterpreta y distingue un narcisismo primario, propio del niño pequeño que se toma como objeto amoroso antes de descubrir otras cosas de un narcisismo secundario que apunta al instinto de muerte, como el “desplazamiento de la libido hacia un yo ideal impuesto desde fuera”. Esto es: no es el sujeto quien enferma de narcisismo sino el entorno quien le aboca al narcisismo, ahora ya reformulado a través de conceptos repletos de sutilezas -los de “autoestima”-, como bien han sabido ver autores como Henri Giroux en su análisis de los concursos infantiles de belleza:

En este contexto, la autoestima supone asumir un código de género que recompensa a las pequeñas por su aspecto, sumisión y atractivo sexual, en vez de cuestionarlo críticamente. Unida a las formas en que la cultura general, a través de la televisión, la música, las revistas y los anuncios, bombardea constantemente a las jóvenes con un ideal sexualizado de feminidad. [...] En la apropiación del lenguaje de la autoestima para defender los concursos infantiles de belleza se esconde una cierta paradoja, sobre todo teniendo en cuenta que estos concursos de belleza facilitan a las jóvenes unas normas de belleza que, en realidad, sólo cumple una de cada 40.000 mujeres jóvenes (Giroux, 2003: 59).

El triunfo del concepto es que las reinterpretaciones posteriores han insistido en un sentido amplio del síndrome de Narciso. Según Sennet el sentido del mito es doble. El “gran peligro del narcisismo es que la absorción de las necesidades del yo es un obstáculo para su satisfacción y en definitiva conducen al vacío” (1987:17). Lasch (1999: 289), por su parte, hace una interpretación parecida según la cual el narcisismo no es una forma de egoísmo por sí misma. El problema, más bien, es que a Narciso le termina ocurriendo exactamente lo mismo que a las muchachitas –y sus familiares- de

los concursos de belleza infantiles a los que se refería Giroux: no sabe establecer la diferencia entre él y su entorno porque el mismo medio obra como elemento facilitador y catalizador del narcisismo.

Los rasgos de carácter asociados al narcisismo son, por lo tanto, rasgos que aparecen en la vida corriente: la dependencia de la calidez vicaria, el temor a la dependencia, sensación de vacío interior, ira sin límites reprimida y antojos orales insatisfechos (Lasch 1979: 55). Tales rasgos cuentan con una serie de características secundarias: el pseudoesclarecimiento autorreferente, la deducción calculada, el humor autodegradante y ansioso, el miedo intenso a la vejez y a la muerte, una percepción alterada del tiempo, la fascinación por los famosos y el éxito, el temor a la competencia, la mengua del espíritu lúdico, las relaciones deterioradas con el sexo opuesto.

Es decir, para un grupo selecto de autores el narcisismo es una ideología global, resultado de una revolución cultural (Lasch 1999:16). Para Sennet el hombre “autoabsorbido” que es la anulación de la vida pública y su sustitución por la vida privada (1987: 43), o según Lasch la sustitución del hombre económico por el hombre psicológico. (Lipovetsky 1995: 50) afirma que por su “indiferencia histórica el narcisismo inaugura la posmodernidad”. Y más: el hombre moderno, el narciso creado por un mundo en clave psicológica que vive sumido en el debate constante de la autoestima y el autoconcepto como relación entre lo que uno siente que es y el medio entorno es, justamente, el hombre literario, despersonalizado y dependiente, que Robert Musil representó de forma magistral en *El hombre sin atributos*³⁵.

³⁵ R. Musil. 2004. *El hombre sin atributos* (2 vols.). Barcelona: Seix Barral.

Las consecuencias de este nuevo estado de cosas son para Sennet la “tiranía de la intimidad” o el “incivismo” de la falta de convenciones; para Lasch “la guerra de todos contra todos” y, para Lipovetsky, la era del vacío o en términos éticos “el crepúsculo del deber”. Una tarea más densa y apasionante que no tiene objeto aquí sería la de penetrar en cómo estos autores coinciden en los rasgos del narcisismo, pero no en su interpretación ni en sus consecuencias o en la posible solución.

Ni el autor que estudiamos (Cela) ni el sujeto de su creación (Pascual Duarte) escapan a la acusación de narcisismo: su obsesión por ser ellos, la preocupación por el crecimiento personal, la búsqueda de la originalidad, la persecución del éxito y la fama, las mismas relaciones familiares, su preocupación por el cuerpo o su obsesión por el presente, su dependencia del juicio de los otros, sus inseguridades y sus seguridades, la exposición continua quedan expuestas porque nos han servido de hilo conductor hasta aquí.

Pascual Duarte, por su parte, tiene la preocupación de dejar un legado escrito con sus memorias, que somete al juicio de los tiempos pidiendo que se quemen, pero confiando que se salven de la hoguera como finalmente sucede, y perduren, perpetuando así su recuerdo. Pascual evoca su vida como “no ejemplo” o “ejemplo para rechazar”, como antihéroe lo cual, de forma netamente narcisista, le convierte en centro de atención y le coloca continuamente en un primer plano. Los rasgos de narcisismo secundario pueden observarse a lo largo de este trabajo en las vidas del protagonista y su personaje, que luchan por ser artistas primero, esto es creadores de su destino, en el sentido de que todos somos capaces de crear -según Peirce- y en el específico de los superdotados, caso del escritor que cultiva su ego tras beber en el manantial de la palabra.

7. REALIDAD Y FICCIÓN EN LA LITERATURA

(Mairena, en su clase de retórica y poética.)

-Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”.

El alumno escribe lo que se le dicta.

-Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

El alumno, después de meditar, escribe: “Lo que pasa en la calle” (Machado 1936: 41).

En la pizarra inventada del maestro de ficción Juan de Mairena, Antonio Machado (1875-1939) traza unos garabatos con letra de caligrafía de bella factura: “Los eventos consuetudinarios...” ¿Qué quiere decir esto? “Lo que pasa en la calle”, traduce. Literatura que imposita la voz para aumentar el eco, y literatura que se simplifica al máximo para que la entiendan todos. Realidad y ficción. El idioma se repliega sobre sí mismo para establecer la crónica con claridad y sencillez, pero también se vuelve espeso y curvo, recorriendo los recovecos del alma cuando se trata de extraer algo nuevo. Un mundo como los de *La montaña Mágica* de Thomas Mann, el condado de *Yoknapawtapha* de William Faulkner, *La Región* de Juan Benet o la *Comala* de Juan Rulfo.

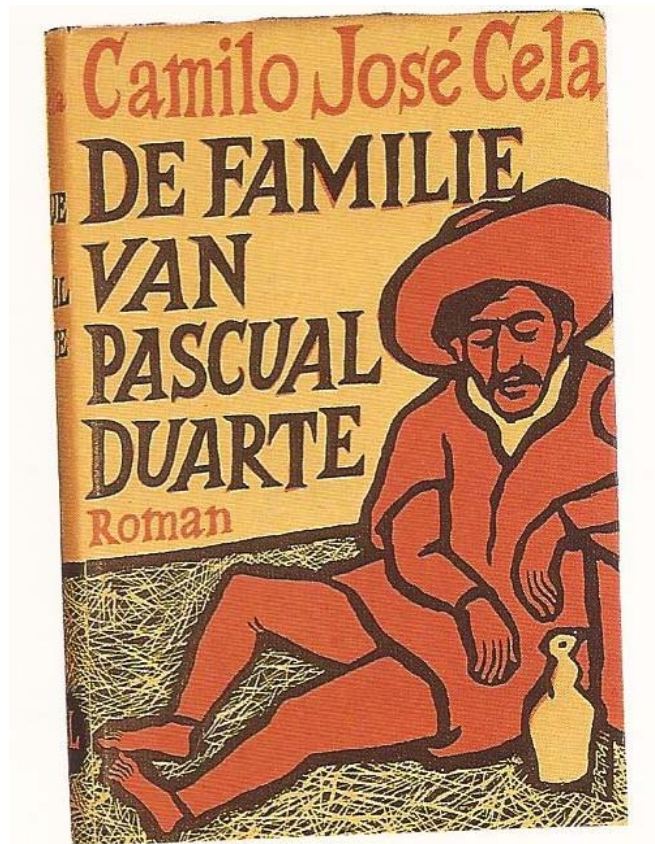
Nietzsche recoge en “*Ser profundo y parecer profundo*”, aforismo 173 del Libro Segundo de la *Gaya Ciencia*: “Quien sabe que es profundo, se esfuerza en ser claro: quien quiere parecer ante la masa como profundo se esfuerza en ser oscuro. Pues la

masa tiene como profundo todo aquello cuyo fondo no alcanza a ver...” Escritores de la realidad y transformadores de la misma en ficción. Tan escritores son unos como otros porque el objetivo de este trabajo es la creación. El acopio de un folio con algo totalmente nuevo, probablemente reciclado de lo existente, sospechamos que triturado, deglutido y transformado en un misterioso material nuevo.

Dice Ortega en *“Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust”* (1871-1922), como escéptico del arte de escribir, que hay un tipo de escritor que “con la más virtuosa constancia ejercita ante nosotros su breve repertorio de “cuadros plásticos” *esterotipados*. (Ortega 1980: 88). Pero que también “hay otro tipo de escritor el cual tiene la suerte o la genialidad de haber tropezado con un filón de cosas”. “Si usando de una vaga palabra mística suele llamarse “creadores” a los escritores antedichos, habrá que llamar a estos “inventores”... Proust es uno de esos inventores” (Ortega 1980: 89). El gran narrador francés hace de la memoria su filón, pero no de las cosas que se recuerdan sino del recuerdo mismo de las cosas, como precisa Ortega.

A la recherche du temps perdu es la reconstrucción literaria de sus recuerdos, ¿pero es la realidad de lo que pasó? Para Ortega, el novelista completa los recuerdos que solo retienen un extracto arbitrario de la memoria, con hipótesis, ideas convencionales y observaciones del presente, mezclando el material auténtico del recuerdo...” Aquí el maestro del pensamiento hace una definición displicente, pero exacta de la literatura.

El mecanismo del recuerdo está implícito en aquella evocación de la magdalena de Proust, en la casa de su tía, que le devuelve una atmósfera que le produce placer en el



1950 *noviembre*

Amsterdam

Camilo José Cela / *De Familie / van / Pascual Duarte* / 1950/

Allert de Lange / Amsterdam

“Uit hate Voorwoord van de Schrijver bij de vierde spaanse Uitgave” (p. 5-7).

Nederlandse vertaling Raúl Römer.

Amersfoort, N.V. Drukkerij V/h. G. J. van Amerongen & Co.

191 p., grabs. 18,5 cm. Tela amarilla.

PD XXV,15.

Primera edición en lengua holandesa.

presente. La magdalena viaja en el tiempo vistiéndose de olores y sabores, ideas convencionales e hipótesis de aquel momento pasado en el que fuimos felices como ahora cuando nos llegan sus efluvios inexistentes. La sombra de una hipótesis fraudulenta a través del cerebro del creador. Proust es un investigador del tiempo que convierte el género memorias en un método literario puro. Pero también lo convierte en un género de ficción. No se trata de la realidad, sino de lo recordado, maquillado, adornado, pasado por el tamiz del autor. La creatividad es esa transformación.

Proust aplica una especie de *zoom* a la realidad. Recuerda Ortega que se han contado las páginas que Proust dedica a decirnos que la abuela se pone el termómetro. Es prolijo y preocupado de los detalles. Lo nimio y lo prolijo hecho obra nueva. Una técnica que el pensador califica de “estupefaciente” que convierte a todo lo escrito antes de Proust en literatura a vista de pájaro.

Proust es el primer escritor con objetivo macro, que aplica la lupa como un miope y accede a un paisaje totalmente nuevo de poros y gotas de sudor. Una intimidad sentimental con la rica pequeñez del liliputiense y la grandeza del genio.

“Los filósofos de 1890 sostenían que la única realidad está hecha de nuestros estados sensoriales y emotivos” (Ortega 1980: 93). Sin embargo, son precisamente los estados sensoriales y emotivos lo que producen en Proust una nueva fantasía: que hay que mirar como los cuadros de Manet, entornando los ojos. Rememoren si no *cómo* suena la campanilla de la puerta del jardín de Combray y en la oscuridad se oye la voz de Swann...

Y sin embargo esto tan preciso, tan bien contado, que nos retrotrae a un ambiente idílico en el que por un instante quedamos suspendidos es buena literatura pero no es la realidad. Stefan Zweig (1881-1942) en su obra *La trágica vida de Marcel Proust* (1925) recuerda que desde los nueve años tuvo que cuidar de su quebradiza salud. A la vuelta del bosque de Bolonia sufrió un ataque de asma que lo marcó como un enfermo para el resto de su vida. Eso lo transformó en un ser todo sensibilidad al que se le había prohibido la niñez, los viajes y los juegos. Aunque amaba el campo y las flores, la alergia le impedía disfrutar de ambos. Tenía que contemplarlos a través de un cristal.

7.1. La imaginación interpreta la realidad

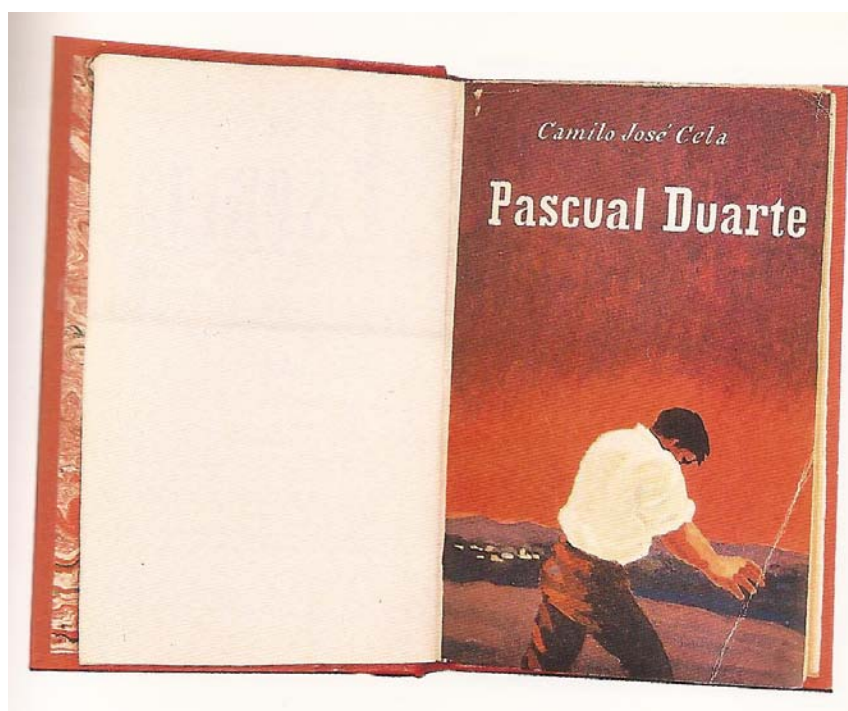
Los impedimentos le hicieron más observador, retraído y minucioso: tomaba nota de los tonos de las palabras y de la horquilla que sujeta el cabello de una mujer o las maneras en que los invitados se sientan a la mesa. Los padres de Marcel eran ricos. Hasta los treinta y cinco años, el eximio escritor hizo derroche de su tiempo en reuniones y salones. Se hizo famoso por su amabilidad y su talante generoso a la hora de dar propinas. En el Hotel Ritz alcanzó la popularidad, mientras participaba con su cortesía en toda clase de encuentros como un snob más. Luego, en casa volcaba su capacidad de recoger de forma exacta todo lo ocurrido, y lo recreaba hasta con los menores detalles en cuartillas. La lupa para las cosas pequeñas y sin importancia, la mayor fidelidad para la menor banalidad. Ese es Proust. La preocupación por el protocolo al sentarse en una mesa, los bucles de un vestido, la conversación baladí...

Encerrado en su piso del Boulevard Haussmann se convirtió en un gran trabajador. Casi todo el día en la cama, como Juan Carlos Onetti (1909-1994), que tal vez lo

aprendió de él, pero mientras para Proust el lecho era una oficina, para Onetti era un refugio contra la agorafobia. A veces, la urgencia de su trabajo le arrastraba fuera, de madrugada. Lo que estaba escribiendo le empujaba a enfrentarse a la enfermedad: “En cierta ocasión-cuenta Stefan Zweig-, necesitando conocer el ademán de un distinguido aristócrata, se arrastró hasta un salón para poder observar de qué manera llevaba el duque de Sagan su monóculo. Y otra vez, haciendo un esfuerzo titánico, se llegó a visitar a una famosa “*cocotte*” para preguntarle si todavía guardaba un viejo sombrero que veinte años atrás había llevado, en cierta ocasión, por el Bosque de Bolonia. Ese detalle le era imprescindible para describir a Odette” (Zweig 1952: 47).

Una técnica tan precisa, una investigación tan minuciosa, morosa, contrastada como para el mejor reportaje de investigación y sin embargo lo que construye es ficción; eso sí, con los procedimientos de la mejor documentación histórica y el esfuerzo científico de ir, ver, y contar; comprobando todo, a toda costa.

Dramáticamente, cuando ya la muerte le gana la batalla, los últimos días de agonía, los utiliza para dotar de veracidad el fallecimiento de Berdotte, uno de sus personajes. Utiliza su propia extinción para alumbrar a su criatura: como una vela ilumina mientras se consume. El sacrificio último del “inventor” orteguiano. Analiza su propio caso y esas observaciones le sirven para el verismo estremecedor de uno de sus mejores personajes. José Antonio Marina da la razón a Ortega “cuando dice que para tener mucha imaginación hay que tener mucha memoria” (Marina 1993: 129) Sigue el filósofo: “Gran parte de las operaciones que llamamos creadoras se fundan en una hábil



1947 Estocolmo
Camilo José Cela / *Pascual Duarte* / [emblema editorial] /
Till svenska av Alfred Akerlund / [filete] / Laqrs Hökerbergs
Bokförlag
Stockholm
Svanbäks Boktryckeri
1947
192 p. 22 cm. Rústica.
PD XXV, 9.
Primera edición en lengua sueca.

explotación de la memoria”. Según Bergson: “Percibir, es, sobre todo, recordar” (Citado de Marina 1995: 129).

7.2. La realidad que pierde crédito

A la misma vez que Cela viaja hacia la realidad y toma lo que necesita de lo que sucede, otros hacen al contrario. La misma guerra que le proporciona su argumento, el extremeño impávido que pasa sobre la vida y la muerte, entrega a otros materiales para su arte: como diría Umbral a Rubén Darío le interesa igual que a Dalí mucho más tarde, “desacreditar la realidad”.

Efectivamente, todo genio revolucionario, nuevo, todo el que entorna un siglo y abre otro (y no hablo del calendario), es el hombre que deserta de la realidad dada, que trae una realidad nueva, no se sabe de dónde. El político, si es grande, el sabio, el poeta, el artista, no son sino vectores por donde una realidad nueva viene a suprimir la antigua. Porque la realidad no es sino una convención, y hay que sustituir esa convención por una realidad verdadera, hasta que también se vuelva convencional (Umbral 1994: 25).

Se puede ser un fotógrafo y dedicarse a mejorar la historia, a crear imágenes bellas de una contienda horrible donde todo es sangre y nada es estético, excepto las fotos. Pero por el efecto carambola, esas fotos embellecidas de una “realidad nueva” acaban siendo, por ejemplo al cabo de los años el gran icono de la guerra civil española. Veáse la instantánea del miliciano muerto de Cerro Muriano, Córdoba, supuestamente la primera vez que se capta en una batalla el momento exacto de la muerte. Pero la realidad es bien distinta y se trata simplemente de una simulación.



LA FOTO DE CERRO MURIANO.- El llamado icono de la Guerra Civil española, ¿fue en realidad un “posado” de un grupo de milicianos para Robert Capa y Gerda Taro que lo vendieron como una acción bélica en el frente?

El fotógrafo húngaro André Friedman, militante de izquierdas en Budapest, donde nació, y estudiante en Berlín, con su novia Gerda Taro, se inventó a Robert Capa, gran corresponsal de guerra en la contienda de España.

No fue una aventura sentimental, pasajera, una más para el fotógrafo húngaro André Friedman (*su relación con Ingrid Bergman, con 29 años, en el Ritz*), que en el interior de su casco había escrito “propiedad de Bob Capa, gran corresponsal de guerra y amante”. Pero los caminos de uno y otro se bifurcaban en París. El fotógrafo, militante de izquierdas, en su Budapest natal, y estudiante de periodismo en Berlín, se dirigía a Holanda con una depresión de caballo sobre sus espaldas. Tal vez le duraba aún la tristeza por la muerte en el frente de Brunete de su gran amor, la refugiada Gerda Taro. De Madrid a Bilbao, Bob y Gerda, que por razones comerciales se sacó de la manga lo de Robert Capa, con nombres norteamericanos sus negativos se venderían mejor, fotografiaron la suerte de las ciudades asediadas. En su corazón latía el compromiso con la República (Leguineche 1999: 235).

Sobre ellos cayó en seguida una literatura bélica de primera calidad: como cuando Bogart dice en *Casablanca*: “El mundo se derrumba a nuestro alrededor y a nosotros se nos ocurre enamorarnos”. Capa pone el acento romántico en la profesión: “Si tus fotos no son buenas, es que no estás lo bastante cerca”. El 25 de julio de 1937, Gerda Taro para estar lo bastante cerca, salta en Brunete al estribo del coche de un general y un carro de combate embiste el vehículo pasándole a ella por encima. Muere al amanecer del día siguiente. Los jóvenes periodistas enamorados tenían un compromiso con las fuerzas de la República y con la supervivencia. Al mismo tiempo necesitaban firmar con un nombre americano para que las grandes agencias de fotos les pagaran mejor la mercancía.

El caso es que andando el tiempo se demostraría que el miliciano de Cerro Muriano no estaba muerto, ni siquiera estaba en Cerro Muriano, sino en el Cerro de la Coja, y que al parecer se trataba de un *posado*, una de esas escenas que recrean la guerra sin serlo. Buenas fotos, pero nada de periodismo: fotoperiodismo de recreación o de teatro.

En 1975, Phillip Knightley recogía en su libro *The first Casualty* las declaraciones de O. D. Gallagher, periodista que asegura que el propio Capa le confesó que todo era el resultado de una escenificación. La historia oficial, a cargo del biógrafo Richard Whelan, siempre lo ha desmentido.

O.D. Gallagher, corresponsal en España del *London Daily Express*, primero con los Nacionales y luego con los Republicanos afirma lo siguiente:

Gallagher says that at one stage of the war he and Capa were sharing a hotel room. There had been little action for several days, and Capa and others complained to the Republican officers

that he could not get any pictures. Finally, says Gallagher, a Republican officer told them he would detail some troops to go with Capa to some trenches nearby, and they would stage some manoeuvres for them to photograph. Capa came back at the end of the day delighted with what he had taken. When the “moment of death” photograph was published, Gallagher says he remarked to Capa how genuine the picture looked, because it was not quite in focus. “He (Bob) had a good laugh and said, “If you want to get good action shots, they musn’t be in true focus. If your hand trembles a little, then you get a fine action shot” (Knightley 2000: 230).

En un documental llamado *A la sombra del iceberg*, estrenado en los cines el 19 de diciembre de 2008, dos jóvenes investigadores, Iñigo Domenech y Raúl Riesenbauer para Sorolla Films y Dacsá Producciones, con la colaboración de la Universidad Jaime I, llevan la foto de Capa al Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, y al forense que determina que para que un soldado que va a la carrera se pare en seco y caiga hacia atrás debe recibir un balazo en uno de estos dos sitios: la cabeza o el corazón. Si hubiera ocurrido lo sabríamos, porque el miliciano tendría un agujero con hueso astillado en el cráneo o un tiro ensangrentado en el corazón. La etiología de la muerte no existe, porque se trató de un falso combate.

Según lo establecido oficialmente, Robert Capa, que no era tal, hizo la foto del miliciano muerto, el 5 de septiembre a las 17,00. Los investigadores estudiaron las sombras de la imagen y la llevaron a un científico que determinó que la foto se hizo sobre las nueve de la mañana, es decir cuando el frente todavía no estaba lo bastante cerca para que pudiera llegar hasta allí un tiroteo. Por si fuera poco se descubre una revista de París que publica una serie de fotos a la que pertenece la del miliciano de marras y hay dos supuestos muertos en esa serie, dos milicianos distintos, como si hubiera habido una competición de a ver quién se muere mejor, quien queda más propio. Gana el icono, el símbolo y aunque solo fuera por eso merece que se conozca su nombre. Un historiador aficionado, Mario Brotons se saca de la manga que es Federico Borrell, alias *Taíno*, pero esa afirmación que durante décadas nadie discute, no resiste la

primera investigación seria. Porque Borrell murió de otra manera, detrás de un árbol y no hay ninguna duda. Con esta foto nada es lo que parece y sin embargo a lo largo de

todo el documental se oye que Robert Capa es el mejor fotógrafo de guerra, grandioso, un genio, único. Sin embargo quedan pocas dudas de que aquello fue una sesión de fotos entre amigos, imitando la guerra pero sin padecerla. La foto del miliciano muerto es un falso icono surgida de una simulación. Se hizo para promover propaganda a favor de la República y aunque se hubiera hecho para cualquier otro motivo, aún más noble, no sería legítima. Es una buena foto, una gran foto, tomada como una cámara mítica; una Leica, fetiche donde los haya. Por una pareja de guapos atrevidos y osados, valientes y aventureros. Pero no servían a la verdad de los hechos, aunque lo hicieran a la causa sagrada del arte.

Dice Cela que “Valle Inclán es mentiroso y Unamuno, verdadero. Pero ninguno de los dos es falso, nótese bien, ya que tan auténtica y de tan buena ley es la verdad del uno como la mentira del otro, que también es su verdad” (Cela 1989, Obra Completa, Vol. 12: 384).

Puede decirse lo mismo de los dos corresponsales Camilo y Capa. El resultado obtenido con las imágenes fueron fotos para propaganda de guerra, nada de fotoperiodismo. Gerda y Bob viajaron en la misma guerra al contrario que Cela, de la realidad a la ficción. Eso sí, con un gran impacto en el público que no se planteó hasta pasado mucho tiempo si eso era periodismo. Hay quien elige el arte. Por ejemplo, dice Francisco Umbral, que Pérez Galdós lo sabía todo de uno de los grandes enigmas de la historia del crimen español: el asesinato de Prim. Sin embargo no quiso contarlo:



ATENTADO CONTRA LOS REYES EL DÍA DE SU BODA.- Foto del momento del atentado contra Alfonso XIII y María Eugenia de Battenberg, tomada por un pariente de Mesonero Romanos. Verdadero *scoop* de fotoperiodismo que publicó el diario ABC.

Lo sabe todo del asesinato de Prim, pero cuando escribe el Episodio de Prim no cuenta nada. Hizo la historia del XIX según le convenía. Galdós es el hombrón solitario y entre dos luces que asusta a los niños y a las pobres mujeres de mantón. (Umbral 1994: 27).

Mi formación de periodista me inclina a reconocer como auténtico y como icono de la verdad lo que no traiciona los hechos. En ese sentido, el verdadero *scoop* del fotoperiodismo español lo dio el *ABC*, en 1906, publicando la foto de la explosión de la bomba de Mateo Morral contra Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia de Battenberg, el día de su boda. Un estudiante de medicina, Luis Mesonero Romanos, sobrino del famoso escritor, que tenía 17 años y una cámara fotográfica recién estrenada, oprimió el disparador en la calle Mayor, enfocando al número 88, en el momento mismo en el que caía desde el cuarto piso, frente a Casa Ciriaco, la bomba de Morral escondida en un ramo de flores. Es una foto espectacular, auténtica, gloria del periodismo.

La carroza se descontrola, los jinetes tratan de sujetar los caballos, una nube de polvo asfixiante cae sobre los muertos y heridos. Una gota de sangre mancha el vestido de la reina. El joven rey hace alarde de arrojo y se lanza sobre su esposa para cubrirla con su cuerpo. En ese instante la foto no muestra la intimidad ni el detalle, sólo la explosión, el pánico, la confusión y la sorpresa del pueblo machacado cuando saludaba a los reyes.

Cela buscó en la guerra la inspiración y Robert Capa el pretexto de sus ideales. El ambiente de la contienda permite indagar en el interior de los seres humanos y los ojos de tragedia con los que se mira cualquier cosa relacionada con este supremo acto

dramático: sirve para tomar instantáneas de la mayor calidad y el mejor efecto persuasivo.

En los modernos terminales telefónicos celulares hay una nueva aplicación que se llama “*la realidad aumentada*”, este añadido puede verse en la historia del periodismo, antes que en la pantalla del móvil. La cosa se concreta por ejemplo si vemos un restaurante en el Trastevere de Roma donde estamos de visita y lo enfocamos con el teléfono. Inmediatamente aparecen comentarios de clientes anteriores que aconsejan los mejores *spaghetti alle vongole* y la bebida. Si visitas el Coliseo, la realidad aumentada puede a través de tu *iPhone* hacer que las gradas cobren vida y tengan espectadores, mientras la arena se llena de gladiadores. No es mentira, ni fantasía mágica, sino “*realidad aumentada*” (puede verse en *El País*, “*El Viajero*”, 19/03/11, pag.8).

Ryszard Kapuscinski es un reportero polaco modelo de toda una generación de jóvenes periodistas, generación a la que pertenece la princesa Leticia, por ejemplo. Se le tiene como una persona honesta, profunda, sensible y comprometida. En España le concedieron el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades 2003. Para algunos fue el mejor periodista del siglo XX, como le nombra la revista *Press*. Según su biografía oficial cubrió 27 guerras y dio a la imprenta libros que se convertirían en clásicos como *Ébano*, *El Sha*, *El Imperio*, *Las guerras del fútbol*. De él, se siguen sus reflexiones como si fuera un gran gurú de la profesión. Murió a los 74 años, el 23 de enero de 2007. Poco después, en marzo de 2010, Arthur Domoslawski publica *Kapuscinski non-fiction*. El autor es un antiguo amigo y discípulo del personaje que escribe su historia y mientras lo hace sin ninguna intención oculta, se destapa que

Kapuscinski no practica el periodismo que dice recomendar si no más bien uno de “*realidad aumentada*”.

El periodista polaco, según este testimonio de primera mano con extensa repercusión, deja que sus lectores crean que fue amigo de Salvador Allende, del Che Guevara y Patrice Lumumba, aunque en la realidad sólo conoció algo a Allende. Hizo un retrato de Haile Selasie, emperador de Etiopía, como si fuera un ignorante, cuando la realidad es que se trataba de un lector acreditado. Se apropió de leyendas a las que dio carta de naturaleza, como que las carpas en el Congo alcanzan tamaños monstruosos gracias al alimento humano que les suministran los partidarios de Mobutu. Mil veces hizo el relato de que estuvo a punto de ser asesinado por belgas, congoleños, bolivianos...

A la luz de estas revelaciones, Kapuscinski no parece ser el espíritu libre que tantos supusieron. En primer lugar, cuando era joven, y quiso ser poeta, hizo loas a Stalin. Después, ya miembro del Partido Comunista, se sospecha que llevaba a cabo una labor de espionaje para las autoridades políticas.

En general, Kapuscinski fue más escritor que periodista. Un escritor pone en pie una historia que aparenta ser verídica, pero el periodista tiene la obligación de huir de todo aquello que no le consta la forma en que sucedió.

Tras el material revelado, los que quieren defenderle como el angoleño Jose Eduardo Agualusa, titulan sus trabajos: “*Kapuscinski y la irrelevancia de la verdad*”. La periodista Michela Wrong, ex corresponsal del *Financial Times*, dice que “el error fue vender sus historias como auténticos reportajes basados en hechos, lo cual es

engañoso”. Kapu, como lo llaman familiarmente, tuvo un pasado comunista y colaboró con las autoridades de su país, ¿pero escribió realidad o ficción?

En *La guerra del fútbol*, Kapuscinski relata con dramatismo la manera brutal en que los paracaidistas belgas tratan al grupo, los varios días que pasaron encerrados en una habitación con rejas del aeropuerto y el miedo a ser asesinados y a que sus cuerpos desaparecieran sin dejar rastro.

Me viene a la mente un comentario que escuché en cierta ocasión, según el cual Dusan Provaznik no se enteró de todo lo que les había pasado en el Congo hasta que lo leyó años más tarde en *La guerra del fútbol*. ¿Esconde alguna insinuación la ironía casual de esta frase? (Domoslawski 2010: 166)

Puede decirse que hay una forma de escribir novelas independientemente de que la materia sea real o no y una forma de escribir para los periódicos o de redactar noticias.

Curiosamente Kapuscinski escribía siempre como si hiciera ficción:

Comenta que Rysiek (Ryszard) a veces dejaba bastante que desear como corresponsal: era lento al redactar, podía pasarse un día entero forjando una sola página, escribía varias versiones de una misma frase... Trabajar para la agencia significaba producir teletipos “en masa”, y los jefes continuamente le advertían que escribía demasiado poco (Domoslawski 2010: 200).

Al otro lado de la forma de actuar del reportero polaco, al contrario de “*la realidad aumentada*” está el mundo de la posguerra española donde hay una tendencia generalizada a la “*realidad disminuida*”.

Para empezar todavía en 1952, cuando Eugenio Suárez crea el semanario de sucesos *El Caso*, la verdad ni siquiera en los sucesos está bien vista; o mejor, dada la fuerza que tienen las cosas que pasan, se disfrazan. Fíjense si será difícil que sea tolerado un buscador de la verdad como Cela, cuando sucede que las autoridades prohíben a *El Caso* publicar más de dos asesinatos a la semana y más adelante se rebajará el permiso a un solo asesinato; si se producían dos, debían elegir solo uno de ellos.

Aparicio me llamó para comunicarme que Arias Salgado recibía fuertes y frecuentes presiones de sectores influyentes pidiendo la suspensión del semanario. Había ascendido a ministro en el octavo gobierno de Franco, retocado el 18 de julio de 1951. No estaba muy bien visto definirle en el curriculum oficial como ex novicio de la Compañía de Jesús. Intentaba Juan Aparicio protegerme y defenderme de aquel mentecato atropello, ya que no tocaba tema alguno que pudiese rozar con los presupuestos políticos en vigor. Asociaciones de padres de familia, cofradías seglares, moralistas en manada o a título personal, arremetían, escandalizados, contra nuestro pacato periódico. Arbitró un remedio tranquilizador. A partir de un momento dado no se nos permitiría publicar más de dos sucesos de sangre, dos crímenes violentos por número. Estábamos racionados y casi no hubo tiempo para las lamentaciones pues, un par de meses después de esa disposición transitoria y transaccional, me informó que se reducía el cupo en un 50 por ciento. Prohibida la coexistencia de dos asesinatos. En España, entonces, se mataba poco y mal, como explicaba más tarde a cuantos querían oírme (Suárez 2005: 194).

Esto pone de relieve el gran mérito de un escritor que en la posguerra se inspira en lo racionado y prohibido para llevar a cabo una obra de gran repercusión. La grandeza de Cela es que acude a la realidad para hacerla universal.

Eugenio Suárez escribe en El País del lunes 13 de mayo de 2002 su columna habitual y la dedica a la conmemoración del nacimiento de su gran obra, *El Caso*, que apareció el 11 de mayo de 1952, cincuenta años atrás. Aquí recuerda también aquella peculiaridad de la prensa mundial:

Cuanto se refiere a *El Caso*, la gente lo asocia con una orgía tipográfica de sangre, y nada más alejado de la realidad. Desde muy pronto nos vimos obligados a incluir solamente un suceso que tratase de homicidio o asesinato. Ni uno más. Para sortear la intransigencia oficial solicité y obtuve la censura eclesiástica, algo sorprendente. Entonces, de lo que más satisfecho está mi recuerdo es de haber mantenido, durante casi 40 años, el interés creciente de una publicación de 24 páginas sin el recurso al impacto estrepitoso del delito (Suárez 2002: El País 13/5/02).

Todavía en la manipulación periodística y fotográfica debemos hacer alusión a otro fenómeno muy utilizado y que llega hasta nuestros días. Se trata del corte, añadido o reforma de la imagen, hasta conseguir que la foto encaje en los deseos del manipulador. Eso sucede con una instantánea del caudillo franquista, al que los fotógrafos de la agencia oficial EFE retocaron para mejorar su imagen en el encuentro histórico Franco-

La foto de Hitler y Franco en Hendaya fue trucada para «realzar» su imagen

Efe lo revela en su libro «Un siglo de España»



Arriba, el «montaje» de la foto de Hitler y Franco. Abajo, la foto auténtica del acto, con Franco con ojos cerrados y Hitler sin dos cabezas detrás

FRANCO RETOCADO POR LOS FOTÓGRAFOS.- El general no estaba esa mañana marcial ni optimista, pero los servidores de la propaganda consiguieron levantarle el ánimo.

Hitler en Hendaya (1940), y que después ha seguido siendo utilizada, a sabiendas de que es un fotomontaje, por los interesados en hacer de aquella imagen manipulada la falsa representación del Franco que describen, sin advertir a los lectores de la impostura. Eso ha ocurrido últimamente de forma reiterada en el periódico *El País*.

El hecho de que Franco salude con el brazo en alto y esté acompañado por Adolfo Hitler parece completar la idea simplificadora de un régimen al estilo de las necesidades de quien lo combate, a veces sin mirar los detalles y sin respeto a la verdad histórica, que tanta importancia tiene en el periodismo y la política. He aquí la foto retocada: El recorte es del diario *ABC* publicado el martes 11 de diciembre de 2001. La reseña la firma Antonio Astorga, en Madrid:

Hendaya, 23 de octubre de 1940. Entrevista Adolf Hitler-Francisco Franco. Del encuentro se toman dos imágenes auténticas: Franco, en una de ellas, luce la cruz del Águila alemana, tiene los ojos casi cerrados y los brazos bajados; en la otra saluda a las tropas junto al nazi. En la foto que se difundió en España por la agencia EFE, Hitler y Franco pasan revista a las tropas y levantan el brazo como saludo. ¿Qué ocurrió? ¿Por qué se produjo tamaño montaje? Según la agencia EFE –que revela los hechos con pelos y señales en su libro “Un siglo de España”–, las figuras de Franco y Hitler, así como las de los militares que aparecen detrás, fueron literalmente “pegadas” sobre la fotografía original. El montaje de la instantánea de Franco y Hitler se realizó posiblemente para dar mayor “realce” a los dictadores.

No es el mismo impulso que guía a los redactores de *El País* que una y otra vez utilizan la foto montada sin advertirlo a los lectores. La última vez que pude comprobarlo fue en el ejemplar del domingo 21 de marzo de 2010, en un reportaje sobre Auschwitz. La imagen falsificada viene a esas páginas una vez más para sintetizar el periodo de la larga dictadura con una foto del general saludando a la romana. Sin la menor intención por mi parte de defender ese periodo histórico, ni la acción del general, es preciso

rechazar el trabajo del periódico que combate aquellos hechos rechazables con la mentira. Un periodismo de baja intensidad.

La foto retocada de Franco en Hendaya forma parte del mal periodismo y de la mala práctica profesional y nos sirve de contrapunto en esta tesis para ensalzar la labor de quien busca la realidad y la convierte en arte, como hace Camilo José Cela.

Mientras el mecanismo interno avanza, los problemas de fuera no aflojan. El escritor se encuentra a la vez poniendo la máquina interna a punto y adaptándose a un exterior hostil. Atraviesa un infierno de dudas. Quizá quien mejor lo ha expresado es Mario Vargas Llosa: “Es muy difícil pensar en “ser un escritor” si uno ha nacido en un país donde casi nadie lee: los pobres porque no saben o porque no tienen los medios de hacerlo y los ricos porque no les da la gana. En una sociedad así, querer ser un escritor no es optar por una profesión sino un acto de locura” (Vargas Llosa 1971: 27). Aunque parezca que se refiere a España donde en ese momento hace un postgrado, en realidad habla de Lima, Perú.

En la decisión de escribir además del mecanismo interno cuenta la voluntad. Mario Vargas Llosa llega a la conclusión de que “sólo se puede ser escritor si uno organiza su vida en función de la literatura; si uno pretende organizar la literatura en función de una vida consagrada a otros amos, el resultado es la catástrofe” (Varga Llosa 1971: 52).

Vargas Llosa adelanta un paso con una teoría voluntarista: la inspiración no existe, al novelista no lo visitaba jamás, por lo que la tiene que sustituir con “terquedad, trabajo y

paciencia”. Se apoya en Sartre del que aprende que nadie nace novelista: “Uno se hace escritor” (Citado de Vargas Llosa 1971: 53).

7.3. La verdad del mundo literario

En la complicada escritura de su novela *La casa verde*, Vargas intenta reconstruir lo que habría sido la vida de uno de los personajes al que de verdad conoció, Jum, arrojado al mundo en un bosque y que fue colgado de un árbol, tratando de retratarlo desde su propio punto de vista en la tragedia de su vida, pero las páginas le resultan falsas, torpes y artificiales.

“Ya lo sospechaba –concluye-, pero entonces lo supe de manera flagrante y carnal: la “verdad real” es una cosa, y la “verdad literaria”, otra; y no hay nada tan difícil como querer que ambas coincidan. Por fin, me resigné a la evidencia: no tenía capacidad suficiente para presentar el mundo, las abyectas injusticias, los otros hombres, con los ojos y la conciencia de este hombre cuyo idioma, costumbres y creencias ignoraba” (Vargas Llosa 1971: 69).

Vargas Llosa introduce la ficción en los recuerdos y fabrica una trama nueva a partir de la realidad. El premio Nobel Gabriel García Márquez mezcla realidad y ficción hasta el punto de que su literatura no es ya ni una cosa ni otra, sino algo distinto, fraguado en su interior. El realismo mágico se apoya en la hiperrealidad: como si una escena a fuerza de detalles acabara saliéndose del cuadro y adquiriendo la virtualidad del sistema cinematográfico 3D; para observarlo hacen falta gafas de colores adecuados.

Cien años de soledad (1967), la obra cumbre de García Márquez empieza: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía habría de recordar aquella tarde remota en la que su padre le llevó a conocer el hielo” (García Márquez 1970: 10). Los gitanos de Melquíades habían transportado hasta Macondo las piedras de hielo y con ello cambiado las vidas de sus habitantes. Otra pulsión de la realidad es cuando llegan noticias de las esteras voladoras que sorprenden a los de Macondo sin alterarles. El realismo mágico es ficción hiperrealista. El peruano Vargas Llosa la reconoce y dedica un amplio estudio de más de setecientas páginas a García Márquez, *Historia de un deicidio* (1971), es decir de la sustitución de un dios único por un creador literario que compite con él en una gran fiesta del idioma.

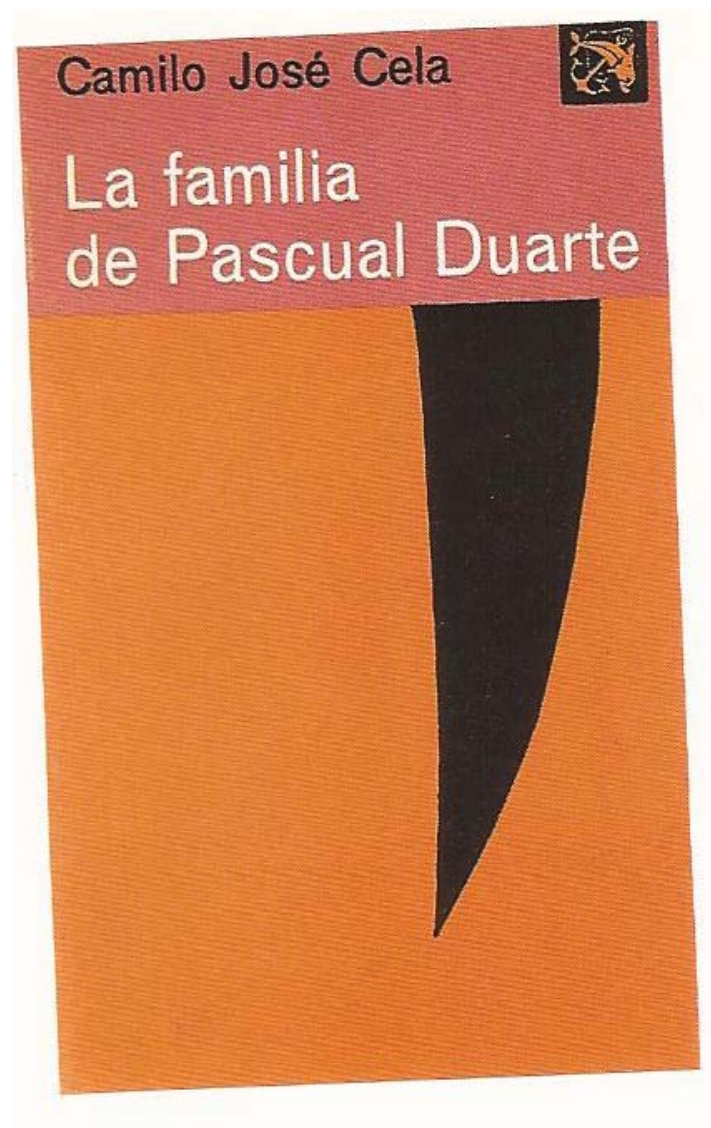
Si algo tiene *Cien años* es que es una obra muy real, basada en recuerdos familiares y en historia auténtica de Colombia, transformada en arte por el talento creador. La realidad es punto de partida de lo literario. A veces es toda una vida la que sirve para hacer literatura. La realidad es base de lo literario e incluso de lo cinematográfico. Pocos directores de cine tan literatos como Hitchcock (1899-1980) y no por sus escritos sino por su estilo de vida, el personaje que inventa para sí mismo y al que representa en su cine. La película *Psicosis* (1960), que tiene una de las escenas mejor escritas de la historia, el apuñalamiento que sucede en la ducha, está basada en una novela que se inspira en un hecho real, los crímenes de Ed Gein (1957), un individuo de Plainfield (Wisconsin) totalmente absorbido por su madre, puritana y mezquina, que lo transforma en un monstruo capaz de desenterrar cadáveres del cementerio, fabricar lámparas con piel humana, achicar cabezas como los jíbaros, transformar cráneos en copas para beber y fabricarse un traje de piel humana con una chaqueta de la que colgaban pechos de

mujer, para vestirse de fémina con un cinturón de pezones arrancados de cuerpos humanos.

La naturaleza de tal individuo y tales crímenes, no solo necrófilo, sino asesino, que mata en el pueblo a dos mujeres y las descuartiza, para convertirse en caníbal, inspiraría a diversos artistas para artículos de periódico, novelas y películas como *La matanza de Texas* (1974) y *El silencio de los corderos* (1991). Si bien ninguna de esas obras recoge fielmente lo que pasó, ni sigue linealmente la realidad.

Albert Camus en *El malentendido* parte de un hecho singular en el que los propietarios de un hostel asesinan a los viajeros ricos y se quedan con sus pertenencias. Cuando regresa el hijo pródigo es asesinado por error. También un crimen es la parte central de *El extranjero* (1942). Más tarde, en *A sangre fría* (1966), un escritor poderoso, lleno de complejos y soberbia, Truman Capote (1924-1984), demostrará hasta dónde la realidad y la ficción pueden fundirse para conformar un género nuevo, precisamente de “no ficción”.

La vena creadora se convierte en fecunda mientras Truman lee el periódico como Francisco Ayala que encuentra el argumento de un cuento en una noticia sobre un taxi de Nueva York. Hay otra nota informativa que le llama la atención: el asesinato de toda una familia en el interior de la casa en la que vivían. Los padres y dos hermanos, varón y hembra, asesinados a tiros. En un lejano pueblecito, en la Norteamérica rural, lejos del glamour, el olor a *Chanel 5* de la ropa interior de Marilyn Monroe y los martinis con aceituna. ¿Cómo descubre el escritor que aquel trozo de realidad será la



1963 *setiembre*

Barcelona

Camilo José Cela / *La Familia / de Pascual Duarte* /
[emblema] / Ediciones destino / Tallers, 62 – Barcelona
“Pascual Duarte, de limpio” (p. 9-13).

14º edición.

Talleres Gráficos Ariel

1963

Áncora y delfín, 63.

186 p., 2 h. 18, 5 cm. Tela azul.

PD XXV, 43.

14ª edición en lengua castellana.

literatura de su vida? Por el mismo mecanismo que te enamoras: sin ser capaz de tener en cuenta la conveniencia de los hijos o la duración del cariño.

Truman sabe por olfato que allí, en la tragedia de los Clutter, hay sustancia de la que sirve para fabricar las grandes obras y renuncia a su comodidad, su vida de cotilla, la frivolidad de sus actos y se convierte como tantos, como Proust, en un gran trabajador capaz de dejarse la vida o la razón en la apuesta. Escribirá aquella obra o morirá en el intento. Como Proust se arrastra hasta el pueblecito lejano, abandonando las confidencias de la gran diva, la alfombra roja y el exquisito trato de los hoteles de cinco estrellas. Escribe *A sangre fría*, pero está apunto de perder la razón y de morir. La realidad sumerge al escritor en la confusión. A medida que avanza en sus páginas no sabe si es una de las víctimas que clama justicia o uno de los investigadores que pisan los talones a los criminales o, ya puestos, uno de los asesinos. Una vez que la investigación atrapa a los sospechosos, Capote se columpia en su zozobra y casi se ahorca con su propia cuerda. Uno de los dos criminales le seduce con su vida desvalida. Perry Smith, cojo y bello, como un trozo de carbón, refulge en las miseria con destellos de gran humanidad... Y entonces, ¿por qué los mató?

Perry es un ser humano, capaz de lo mejor y lo peor, además plenamente imputable según los psiquiatras. Mientras apretaba el gatillo se vengaba de su soledad, de la confusión de sus sentimientos y de su cojera. Mataba aquellos chicos guapos de los Clutter y a aquellos padres de los Clutter, quizá pensando en que debía haber matado a los suyos, que nunca le dieron la oportunidad de elegir.

8. EL UNIVERSO DE LOS ASESINOS EN SERIE

¿Y el escritor? A estas alturas la realidad es solo el reflejo de lo vivido. La reconstrucción de un crimen horrible que debe ser estudiado en las academias de policía de todo el mundo y en las facultades de Medicina. Dejen que lo expliquen los criminólogos, los únicos científicos que de verdad saben de crímenes. Avanzamos en la relación realidad y literatura, pero ¿qué pinta el crimen? ¿Por qué los criminales son a menudo protagonistas de las obras literarias?

Un delincuente que comete delitos de sangre es un ser extraordinario que se sale de lo corriente, que retuerce la realidad y alcanza experiencias únicas. Por tanto un individuo apetecible que explora mundos prohibidos. Meursault, el homicida de *El extranjero* de Camus, no siente nada por su madre. La muerte del árabe que provoca en la playa se le representa como un accidente. El sol abrasador que ablanda las meninges, los rayos que enneguecen, la incomodidad de la arena, el fatigoso cruce del espacio bajo la humedad, el calor y el ruido del mar. De pronto una amenaza, el peligro indeterminado de la xenofobia, del rechazo de los diferentes. Miedo por la propia integridad y vergüenza de hacer el ridículo ante el considerado inferior. El desconocido es la amenaza. ¿Y si es un homicida?

Meursault no tiene buenos sentimientos. De hecho no acaba de ordenar su cabeza. Blancos y negros compartiendo un mismo espacio, el amor de las mismas mujeres, el recelo mutuo. Las razas armadas de navajas de muelles. Esto es la realidad hecha literatura donde Meursault será peor juzgado por no querer a su madre que por haber dado muerte a un inocente.

Camilo José Cela tiene un especial sentido del humor. Como se recuerda siguiendo la costumbre, le bautizaron en la Colegiata de Santa María la mayor de Andina y recibió varios nombres. “Sí, sí; yo me he puesto algún nombre más. Cuando estaban tan de moda los alemanes, yo, para molestar dije que me llamaba Camilo, José, Juan, Ramón, Francisco, Santiago, Zacarías, Abraham, Leví... Lo cual no es verdad. Pero, por lo menos mareaba. No sé, que también es entretenido” (En TVE 1989: 52).

La obra más famosa de Camilo José Cela es precisamente su primera novela, *La familia de Pascual Duarte* (1942), autobiografía de un individuo que espera la muerte en el garrote vil donde pagará una vida desenfundada. Pascual comienza con una exculpación, como todo reo que se encuentra a punto de una confesión, con una frase ya mítica en la literatura en español: “Yo señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo” (Cela 1977: 15). Un aserto que nos trae nostalgias del Lazarillo de Tormes, de la novela picaresca y de todo golfo simpático que después de una existencia de aventuras vive para contarla. El caso es que Pascual es reo de mayores imputaciones que Lázaro, porque al contrario que Luis Candelas y otros bandidos generosos, Duarte es autor de crímenes de sangre. Es el criminal por excelencia, ante el que no tendremos dudas porque va dando todo tipo de detalles sobre los asesinatos que ha cometido. Y

que eso son los crímenes de Pascual, no muertes oscuras protestadas de homicidio, sino exterminio buscado de los individuos elegidos en asesinatos con premeditación.

Tal vez el nombre del personaje viene de un compuesto como Marilyn Manson: la unión de la rubia más explosiva de la nación americana con el apellido del mayor criminal de su historia.

Pascual Duarte fue tomando forma durante la guerra civil, como una síntesis de la violencia extrema y fiel reflejo de la realidad. El crítico Benito Varela Jácome (1951: 321), afirma que es una obra basada en la realidad de un sumario de un juzgado extremeño, sin embargo los más grandes especialistas en Cela afirman que Pascual es un ente de ficción aunque no niegan su anclaje en la realidad.

Es muy probable que Camilo José Cela, nacido en La Coruña, se inspirara en él último tramo creador de Emilia Pardo Bazán (1852- 1921), gallega como él, coruñesa como él, en el que se dedicó con fervor a transformar sucesos y hechos de sangre en obras literarias. Doña Emilia, dama egregia de las letras españolas, y luchadora a ultranza por los derechos de la mujer.

Todas las mujeres citadas en esta tesis están comprometidas con el problema femenino, y en particular la condesa, que desde los nueve años leía cuanto caía en sus manos, y era capaz de retener en la memoria y recitar capítulos enteros de obras, como *El Quijote* por ejemplo, sin saltarse una coma, de forma asombrosa. Mereció sobradamente ingresar como miembro de número de la Real Academia Española, “derecho que la

tozudez de sus contemporáneos le negó por ser mujer” (Dotor 1970: 321). Pero no pudieron impedir que fuera catedrático de Literatura Contemporánea de la Universidad. Es posible que Camilo tomara la antorcha de la Academia como logro frustrado de la condesa de Pardo Bazán, como llevaba también la aspiración inconfesable de Solana en el estandarte del discurso de aceptación, y lograra romper el maleficio, aunque no como mujer, que entonces era imposible, desde luego como gallego. *Pascual Duarte* es una obra de ficción que retrata intensamente la realidad, dibuja la biografía del que tendrían en otros parajes por *serial-killer* y su autor lo hace transformando la realidad en ficción hasta crear algo completamente nuevo y magnífico capaz de enseñar sobre lo más profundo del ser humano.

Francisco Umbral (1932-2007) columnista, escritor fecundo, autodeclarado discípulo de Cela, dice: “Yo, a los quince años, leí el *Pascual Duarte*, en una edición de letra grande -el libro es corto-, y fue como una pedrada de luz en la frente. Comprendí que había que hacer la prosa así, con todo el idioma y con toda la violencia de esta lengua guerrera” (Umbral 2002: 165).

Camilo leía a Emilia pero no la exalta especialmente, aunque se nota que la considera, que la tiene en cuenta a la hora de novelar. Aquí el escritor juega al despiste: igual que dice Baroja, donde debiera decir Valle Inclán (1866-1936). Cada uno es muy suyo y dueño y señor de elegir sus inspiradores, sin necesidad de confesarlos. Somos los lectores quienes con nuestra indagación en el viaje al fondo de la obra, con todo respeto, y cada cual según su capacidad y buena mano, debe decidir los apoyos y retoques, los sonos y blasones, la música y la letra.

La Pardo Bazán, condesa por título pontificio, asistió a la ejecución de Higinia Balaguer Ostolé, la criada del crimen de la calle de Fuencarral (1888), del que se cuenta que fue tan conocido que todavía en el lenguaje madrileño se dice “eres más famoso que el crimen de la calle Fuencarral”³⁶. También observó aquella ejecución, la última que se hizo en público en Madrid, en el recinto de la cárcel Modelo, que estaba donde hoy queda el Ministerio del Ejército, en Moncloa, un joven médico ya bastante calvo que sería el más completo novelista de su tiempo: Pío Baroja (1872-1956).

Don Pío, al contrario que la Bazán que utilizó sus conocimientos para escribir algunas de sus grandes creaciones, en concreto el crimen de Fuencarral sirvió para *La piedra angular* que es la historia de un verdugo, o ejecutor de sentencias, no tenía demasiado temple para los sucesos turbulentos. En concreto recuerda en sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*, que no se atrevió a novelar –porque le faltaban nervios-, aquel hecho tremendo de Don Benito, Badajoz (1902), donde una joven virgen y su madre fueron objeto de abusos por sus asesinos que las acuchillaron hasta la muerte.

La gota de sangre y otros relatos como *El puño*, nos muestran a doña Emilia como especialmente dotada para la novela de crímenes o policíaca. De Camilo José Cela, en ese sentido puede decirse que una de sus primeras publicaciones fue el relato “Marco Brito” que podría decirse que fue un mártir de la violencia de género, puesto que protagoniza un caso de los que se denuncian en la actualidad. Aquí hilvana con Hitchcock y sus historias de falsos culpables, argumento que culmina en *El misterioso asesinato de la rue Blachard*, que aparenta ser un enigma al estilo de Allan Poe en *La*

³⁶ Contado por Benito Pérez Galdós. *El crimen de la calle de Fuencarral. Los novelistas*, de Luis Uriarte. Madrid, Año I, N° 14 de 1888-1889.

rue de la morgue, donde la sorpresa es que al protagonista le cargan el crimen por su provocativa apariencia y no por la investigación policial.

El Pascual Duarte es una obra de mayor calado, renovadora, osada y pionera, pero no obstante al gusto clásico del *Manuscrito hallado en Zaragoza* o el *Lazarillo de Tormes*. Quizá haya ciertas coincidencias con *El extranjero* de Camus respecto a la actitud de Meursault con su madre, así como Pascual con la suya.

Cosa que Camilo acredita vivamente e incluso hace declaraciones: “Se han escrito tesis doctorales demostrando que el *Pascual Duarte* está influido por *El extranjero* de Albert Camus, y al revés. Bueno, esto da risa. Tampoco hay que rasgarse las vestiduras, ni es el fin del mundo. Pero uno piensa, bueno, cómo es posible que esto haya sido tema de una tesis, y al director de la tesis no se le haya ocurrido decirle al autor o a la autora de la tesis: Oiga, usted, entérese un poco antes de... Eh? Había, claro, lo que se podía llamar una influencia de ambiente. No olvidemos que Picasso y Braque, los dos, inventaron el cubismo al mismo tiempo”. (En TVE 1989: 255)

Pascual es un niño de baja extracción al que sin embargo no le falta para vivir. Pero sí es cierto que crecerá ayuno del cariño de su madre a la que acabará viendo como un ser odiado que se posiciona en su contra, pretende humillarle y rebajarle, según él.

Pascual es un joven lanzado, con la cabeza a pájaros, al que una perra perdiguera venera como su amo y se sienta a escucharle, mientras él nota cómo crece la animadversión dentro de su pecho. Un día que ya no puede más, le descerraja un tiro,

perpetrando una muerte alevosa. Todos los grandes asesinos tienen su bautismo de fuego y de horror. Pascualillo lo tiene aquí con la perrita.

Pascual esta acostumbrado a coger del árbol del bien y del mal todos los frutos. No se detiene ante nadie. Disfruta matando y lo convierte en una deleznable costumbre. Dejará constancia de su violencia en su viaje de novios, a caballo, y en la forzada posesión sexual en el cementerio, también en el diálogo amenazante con su hermana, en la muerte del Estirao, y finalmente en la madre anciana que le pone fuera de sí. Pascual quiere volver el sitio donde estuvo nueve meses encerrado, inmediatamente antes de nacer.

8.1. La constante de la mujer como víctima

Pascual, si quiere algo de las mujeres, lo toma. El hombre es el propietario natural de la mujer o hembra de la que obtiene servicio y placer. En 1942 nadie discute esto. Muchos menos un poco antes, cuando la guerra; hombres furibundos peleando por el poder con armas en la mano. El fenómeno de la violencia doméstica es antiguo. En los tiempos de Pascual Duarte el asesinato de mujeres a manos de sus parejas era ya cosa sabida. En concreto el maltrato a la pareja y el asesinato de la pareja por motivos sentimentales se sospecha que es prehistórico pero ya en los tiempos de Pascual Duarte se sabe que el hombre que maltrata no mejora, no se corrige: únicamente va a más.

Como decíamos en otro lugar: para que no quede ninguna duda, “ser un maltratador es un estigma cobarde, despreciable y no tiene justificación. Es un delito repugnante” (Pérez Abellán 2002:17). En ocasiones, el maltratador, consciente de lo que hace,

compensa su comportamiento en la intimidad con un despliegue social de cordialidad y buenas maneras, pero eso no lo hace mejor, ni lo exculpa. Los asesinos están en las casas esperando su oportunidad para actuar. Es preciso descubrirlos.

Y todo esto sucede a pesar de la labor gigantesca de una gallega excelsa, Concepción Arenal (1820-1893), que en 1841 para estudiar Derecho en la Universidad madrileña tiene que matricularse disfrazada de varón; descubierta por uno de los alumnos, se la obliga a pasar un examen de capacitación brillantemente superado. “Concepción consigue ser autorizada... para seguir asistiendo a clase vestida de hombre”. (Dotor 1970: 305)

Concepción Arenal revolucionaría el concepto penitenciario y lucharía por la mejora de las cárceles. Suya es la frase que llevan las instituciones de cumplimiento: “Odia el delito, compadece al delincuente”. Autora de libros y tratados revolucionarios para su tiempo como *Cartas a los delincuentes* (1863), *El reo, el pueblo y el verdugo* (1867), *Memoria sobre la igualdad*. Aplica la Sociología a su trabajo de visitadora de prisiones. Concepción es una de las grandes personalidades que lucha contra la discriminación de la mujer.

Pascual mata a su mascota como hacen los asesinos en serie para ensayar la idea de la muerte; algunos también se orinan en la cama. Por último los hay que, en tanto maltratadores y asesinos potenciales son delincuentes, como el Vampiro de Düsseldorf, quien amenazaba a sus novias: “Me gustas. Tienes que casarte conmigo –llegó a decirles-. Y si no lo haces, te mataré”. Nadie duda de que el Vampiro está dispuesto a matar. Ni a partir de ahora se debe dudar de que era un maltratador. Como Pascual. Y

no solo porque padecía el mal de los tiempos, que también, sino porque ser maltratador va unido al desprecio de la libertad y la vida de los demás. Es decir como los asesinos en serie.

8.2. El papel de asesino de mujeres

Apunta Castillo Puche, que tanto yerra:

Que en esa noche de Pascual, como en la vida de muchos desgraciados, no hay ni una sola gota limpia de fe, ni un sincero latido de caridad, ni una palabra auténticamente cristiana de esperanza. Pascual nace, vive y muere como una mala bestia. Un impulso ciego y oscuro, irrefrenable, puesto que el destino se ha encargado de hacerlo andar sobre cardos y chumberas, lo hace apuñalar a una yegua, hundirle los pulmones a un hombre, ahogar a su madre, matar a mansalva y romper a escopetazos la mirada, casi racional, puesto que era la única que él podía entender, de su perra de caza. (José Luis Castillo Puche. A propósito de “*La familia de Pascual Duarte*” Diario *Ya* 21/11/1943).

Lo viril ocupa mucho espacio en la época. Los soldados son viriles. La guerra es el máximo ejemplo de lo viril. Los legionarios siempre están a vueltas con su virilidad. En el ejército nacional hay un cuidadoso cultivo de lo viril. La forma de vestir, los gestos, la rotundidad de la voz y el comportamiento. Un ejército de machos. “El sentido de lo viril es tópico en los críticos de la época. Tiene su origen en el pensamiento fascista y su glorificación de la violencia” (Urrutia 1971: XXVIII).

En el seno de la sociedad española hay una honda preocupación por la identidad sexual. Los varones, uno a uno, se plantean su sitio en un lugar donde se exige claridad o se sufre la homofobia. Conviene no titubear si te preguntan y no dar la impresión de que ocultas nada. Esa exageración de la postura sexual propende a la violencia. Todo es filosófico, cortante, radical. No caben dudas ni matices.

Todo, lo malo y lo bueno, lo blasfemo y lo santo, es claro, rotundo, viril. El pecado es el pecado, y el crimen se nos presenta con toda la repugnancia de un crimen verdadero (Izquierdo, *Levante*, 13-1-1944).

Años después Paul Illie dedicará un apartado de su libro *La novelística de Camilo José Cela* al masculinismo de Pascual, intentado explicar en esa deformación el motivo de sus actos de violencia.

No sabemos la fecha exacta del nacimiento de Pascual, pero cuenta (Cela 1977: 20) que hizo un viaje a la capital por mor de las quintas. Este viaje debió de hacerlo a los veinte años, es decir en 1901 ó 1902, según la anotación de Urrutia. Por tanto debió nacer en 1881 ó 82. Y que en 1937, recuerda Gibson, dice que tiene por lo menos cincuenta y cinco años.

En *La familia*, Cela aboga contra la crueldad de la pena de muerte en general, aunque sin hacerlo explícito. Es un gesto arriesgado en la España de 1941-1942, donde se lleva a cabo una implacable masacre de presos antifranquistas (Gibson 2002: 121).

Según se describe en el *Pascual*, su padre es un portugués aficionado a la bebida, que se dedica al contrabando, ex-convicto, que cuando no apaleaba a su mujer se entretenía moliendo a correazos al hijo. Suele ser una de las constantes en las biografías de los jóvenes maltratadores: tener un padre maltratador.

Pascual es un ser receloso que se pone alerta en cuanto detecta desprecio o hostilidad. Si alguien lo cuestiona en su masculinidad o en su honor, en seguida se lo tropieza. Pascual es un machista que se enciende si su mujer, Lola, le llama “marica” por besar

las manos del sacerdote, cuando Zacarías le llama “palomo ladrón”, o cuando le insinúan que su padre muerto despreciaría su poco empuje. Cuando el Estirao le acusa de no ser valiente, o cuando al volver de una ausencia de dos años, descubre que el matón bocazas del pueblo ha seducido a su mujer, Lola, y la ha dejado preñada.

No hay duda de que las mujeres están sometidas a Pascual: su mujer, su madre, su hermana Rosario. Pascual es un macho arrebatador que pasa sobre todas las cruces y atraviesa todas las rayas. Pascual es un delincuente y también un maltratador. Si hace el amor, viola; si seduce, somete. Nadie discute que en aquella época de soldadesca es todo un macho desbocado que no se rinde a otra cosa que su voluntad.

A un *asesino en serie* se le puede desactivar si se le descubre como maltratador, exactamente igual como la Hacienda norteamericana acabó con Al Capone por delito fiscal, mientras que las agencias de seguridad no pudieron imputarle ni uno, de más de cien asesinatos que se le suponen.

Pascual practica la violencia doméstica desde tiempo inmemorial, aunque solo sea mediante el acoso psíquico a la madre y la constante presión sobre la esposa, elementos que quedan prendidos como ala de mariposa en el relato. Cela hace como novelista lo que debe, señalar: miren qué clase de comportamiento... y aquí nadie dice nada.

Las causas de la violencia doméstica son: “Defectos de la estructura social, falta de conciencia política, reacciones lentas y poco adecuadas, sentido de posesión, celos,

defensa del honor calderoniano, machismo trasnochado de raíces profundas, incapacidad por parte del varón para reconocer a la mujer en igualdad de condiciones y circunstancias. Sólo la imagen real del triste papel del asesino de mujeres puede desanimar a los candidatos. Es la superación mediante el conocimiento” (Pérez Abellán 2002: 10).

8.3. ¿Es Pascual Duarte un asesino en serie?

Entre los pensadores que más influyeron en Cela destaca Nietzsche. En *La colmena* sale un tabernero que lee mucho *Así hablaba Zaratustra*, a escondidas de los policías que le visitan a menudo. “Nietzsche es el filósofo actuante, “vivo”, que más le ha impresionado” sin duda (Umbral 2002:181). El dominio de los mejores, el superhombre, la calidad por delante de la caridad, todo esto le viene a Camilo de sus lecturas reiteradas de Nietzsche. “En Cela hay una devoción altruista por los triunfadores y un desprecio casi cesáreo hacia los condescendientes, que hace de él un señorito nietzscheano dispuesto a enamorarse de la libertad como Nietzsche se enamoró de Lou-Andreas Salomé” (Umbral 2002: 182).

El coronel Robert K. Ressler, del Ejército de los Estados Unidos, trabajó durante veinte años en el FBI (Federal Bureau of Investigation). Profesor de la escuela de Criminología de este organismo, especialista en la identificación y captura de los criminales violentos, gracias a la habilidad que mostró para trazar su retrato psicológico, Ressler tuvo un destacado papel en el desarrollo de la Unidad de Ciencias

de la Conducta del FBI. Su libro más famoso, *El que lucha con monstruos*, se abre bajo una cita del filósofo más celiano, F. Nietzsche, en *Así hablaba Zaratustra*:

Aquel que lucha con monstruos debe procurar que no acabe convirtiéndose en uno (de ellos).
Y cuando mires al abismo, no olvides que el abismo te devuelve la mirada (Ressler 1995: 07).

Robert K. Ressler comienza su obra explicando el perfil del llamado “Vampiro de Sacramento”, Richard Trenton Chase, un *serial killer* perturbado, psicótico y bebedor de sangre. ¿Se parece en algo este monstruo californiano al personaje de Cela? Pues salvando las distancias: Chase nacerá mucho más tarde, es descubierto en 1978, siendo americano en la rica California, y está loco: pero a pesar de todo podemos demostrar que se parecen en lo que tienen en común los asesinos en serie.

Hay dos cosas prácticamente iguales, el asesinato de perros y la duda sobre la masculinidad. En el caso del vampiro, la muerte de los animales le prepara para lo que vendrá después, igual que le ocurre a Pascual. Y es la inseguridad de su sexo, incapaz de tener una erección, lo que le hace ser especialmente aberrante en los crímenes de mujeres. Curiosamente Pascual se siente provocado en cuanto se pone en entredicho su hombría o su capacidad sexual, que en aquellos tiempos era lo mismo. Pascual tiene muchas dudas y se pregunta demasiadas veces si es como su hermano, es decir, un incapaz sexual. Igualmente aparece un rencor persistente contra la madre. La mujer que le ha dado la vida, pero que también le ha legado un motivo insalvable de rechazo. (“Mi madre no me dejaba ir por Navidad –confiesa Chase-. Antes siempre me dejaba visitarla, cenar y charlar con ella, con mi abuela y mi hermana. Aquel año no me dejó, y yo disparé desde el coche y maté a alguien” (Ressler 1995:30). Para el criminal esta, que dice fue su primera muerte, era en realidad una especie de accidente.

La noche del 23 de enero de 1978, en una localidad de Sacramento, California, al regresar a casa, David Tallin, de 24 años, chófer de una camioneta de una lavandería, encontró a su esposa de 22, Terry, embarazada de tres meses, en el dormitorio, muerta, con el abdomen acuchillado. La herida del cuchillo de mayor tamaño era un tajo que iba desde el pecho hasta el ombligo; una parte de los intestinos sobresalía por el corte, y varios órganos internos habían sido arrancados y seccionados. Faltaban algunas partes del cuerpo. Había heridas de cuchillo en el pecho izquierdo de la víctima, y el cuchillo parecía haber sido removido en el interior, una vez producida la incisión. Habían metido heces animales en la boca de la víctima. Se encontraron pruebas de que un poco de la sangre de la mujer había sido recogida en un envase de yogur, del que alguien procedió a beber el contenido.

El visionado de la escena del crimen y de las fotos policiales, le sugirieron al coronel Ressler el siguiente perfil psicológico:

Varón blanco, edad entre veinticinco y veintisiete años; delgado, aspecto desnutrido. Su lugar de residencia debe de estar extremadamente descuidado, y se hallarán en él pruebas del crimen. Historial de trastornos mentales, y seguro que ha consumido drogas. Será un tipo solitario que no se asocia ni con varones ni con mujeres, y posiblemente pasará mucho rato en su casa, donde vive solo. Sin empleo. Recibe quizás algún subsidio social. Si reside con alguien, será con sus padres; sin embargo, esto es improbable. No ha estado enrolado en la marina; fracaso en la escuela secundaria o la universidad. Previsiblemente sufre una o más formas de psicosis paranoide (Ressler 1995: 15).

La sorpresa sería al detener al presunto autor de los hechos y descubrir el alto grado de coincidencia. ¿Cómo lo había hecho Ressler? ¿Qué clase de método había empleado? Con el tiempo se vería que todo tiene que ver con la creatividad, según Peirce y el método abductivo. Aunque el perfil psicológico estaba en mantillas, recién creado, en sus primeros ensayos, Ressler había llevado a cabo estudios que le marcaban que en los

crímenes sexuales como parecía ser este, los autores eran varones, en un crimen interracial, blancos contra blancos y negros contra negros. También sabía que la mayoría de homicidas sexuales son varones blancos, entre los veinte y los treinta años. Además por si fuera poco aquello era una zona residencial blanca. Practicó la línea divisoria que estudiaba el FBI entre asesinos organizados y desorganizados.

Las fotos indicaban que se estaba buscando a un asesino desorganizado. Alguien que sufría una grave enfermedad mental. Y para volverse tan loco como para hacer aquello hacia falta un tiempo entre ocho y diez años de una psicosis, que suele dar la cara en la adolescencia, lo que situará al presunto, si fue afectado por la esquizofrenia paranoide, alrededor de los quince años, en los veintitantos. Los demás detalles se desprendían de sus estudios de Psicología y de que se trataba de un enfermo mental de tipo determinado, y lo que esto ocasiona con la alimentación. De ahí que debería ser delgado; y el abandono de higiene que supone para los enfermos; de ahí, su aspecto desaliñado...

Ressler logró un alto grado de acierto en la captura de Richard Trenton Chase combinando, dice, las clásicas dotes de Sherlock Holmes con la psicología y la ciencia forense. Colaboró activamente en el programa VICAP contra delincuentes violentos, y acuñó el término *serial killer*, asesino en serie, para los homicidas que actúan reiterada, y en apariencia, inmotivadamente.

Décadas antes, un escritor español, enrolado en el Ejército, que protagoniza un alzamiento nacional, escribe sobre un supuesto psicópata condenado a muerte por varios crímenes aunque se le lleva al palo solo por el último.

8.4. Análisis de los crímenes de Pascual

Nuestro personaje tiene medio siglo cuando redacta las memorias a la espera de que se cumpla su condena. Ha renunciado a pedir el indulto, seguramente por cansancio y ganas de morir, aunque tenía posibilidades de obtener clemencia, porque lo suyo no termina de estar claro: ¿Mató al conde por resentimiento? ¿Lo remató para que no siguiera sufriendo?

Nací hace ya muchos años –lo menos cincuenta y cinco- en un pueblo perdido por la provincia de Badajoz; el pueblo estaba a unas dos leguas de Almendralejo, agachado sobre una carretera lisa y larga como un día sin pan, lisa y larga como días -de una lisura y una largura como usted para su bien no puede ni figurarse- de un condenado a muerte (Cela 1977: 15).

Detrás de su tosquedad, Pascual oculta buen gusto y fineza de espíritu.

Hacía ya varios años que, cuando del pueblo salí, que no manaba el agua de las bocas y sin embargo, ¡qué airosa!, ¡qué elegante!, nos parecía a todos la fuente con su remate... (Cela 1977: 16).

¿A qué labrador le parece airosa una fuente, ¿y elegante? Hombre, convencido de su lugar en la vida, se comporta como un machista irredento: “En una de las habitaciones dormíamos yo y mi mujer” (Cela 1977: 19). Está claro quién era el primero para nuestro personaje y el lugar reservado a la esposa, siempre detrás del suyo.

Pascual siempre está preocupado por la eventualidad de que lo tachen de poco viril. Tiene miedo de no dar la talla en el juego sexual y reacciona con violencia a las insinuaciones de que no es lo bastante hombre. Pascual se siente paranoico, perseguido por la: “mirada de los confesores, escrutadora y fría, como dicen que es la de los lince” (Cela 1977: 23).

8.4.1 Primera muerte

El libro relata primero la muerte de Chispa, la perra, pero no es esta la primera, cronológicamente hablando, sino la de la yegua. La cosa es así hasta el punto de que el lector descubre que páginas después de muerta Chispa, el narrador le advierte que sigue viva en una especie de vuelta atrás.

La yegua se arrió contra el pesebre; yo abrí la navaja con cuidado; en esos momentos, el poner un pie en falso puede sernos de unas consecuencias funestas.

-¡To, yegua!

Volvió a cantar el gallo en la mañana

-¡To, yegua!

La yegua se movía hacia el rincón. Me arrimé; llegué hasta poder darle una palmada en las ancas. El animal estaba despierto, como impaciente.

-¡To, yegua!

Fue cosa de un momento. Me eché sobre ella y la clavé; la clavé lo menos veinte veces (Cela 1977: 72).

8.4.2 Segunda muerte

Pascual dio muerte a la perra, ya se ha contado, como en un ensayo. Se está volviendo paranoico, como si el mundo entero le persiguiera. Este relato es el que tanto acerca la novela de Cela a *El extranjero* de Camus. La perra y el árabe mueren en el pesado calor lleno de reflejos deslumbrantes. No obstante el asesinato del árabe es el de un artesano con la navaja en mano, cuerpo a cuerpo, intercambiando fluidos, y la del perro, en cambio, con un arma de fuego, el asesino distante y dominador:

...la escopeta, de un solo caño, se dejaba acariciar, lentamente, entre mis piernas. La perra seguía mirándome fija, como si no me hubiera visto nunca, como si fuese a culparme de algo de un momento a otro, y su mirada me calentaba la sangre de las venas de tal manera que se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme; hacía calor, un calor espantoso, y mis ojos se entornaban dominados por el mirar, como un clavo, del animal... Cogí la escopeta y disparé; volví a cargar y volví a disparar (Cela 1977: 23).

Pascual en esta ocasión mata con escopeta, una forma fácil, distanciada, limpia, sin contacto personal. Ideal para consolidar voluntades. Es posible que al final de todo haya un poco de amor por la perra, algo parecido al cariño de la mutua compañía, el compañerismo de ser ambos perdigueros, tímidos y amantes de la soledad. La perra no teme. Ni huye. Es Pascual el que tiembla, recula, carga otra vez y dispara. Ya no hay marcha atrás.

8.4. 3 Muerte del Estirao

Las mujeres son como los grajos, de ingratas y malignas (Cela 1977: 82).

Pascual se hace resentido y misógino: “¡Eres como tu hermano!... la puñalada a traición que mi mujer gozaba en asestarme” (Cela 1977: 86). Se siente continuamente provocado. Para Pascual la madre está siempre al fondo de la desgracia. Ahora es la muerte de su hijo Pascualillo, pero antes fue el hermano o la miseria. Da lo mismo.

Podría decirse que Lola, la esposa de Pascual, que mientras éste ha estado fuera se ha dejado seducir por el Estirao, del que ha quedado embarazada, muere de miedo en brazos de su esposo. Pero antes lo retrata como asesino de repetición.

Pascual es demasiado hombre para perdonar, pero lo intenta de cara a la galería. Lo que pasa es que el momento social tampoco da para más. La víctima, el vividor que abusa con descaro de las mujeres, porque aquí vemos que todos en mayor o menor medida se aprovechan de ellas, quiere salirse con la suya y Pascual, traicionado, saca el carácter.

El encuentro es de gran impacto. Pascual está a punto de perdonarle la vida pero el otro no puede dejar de chulear ni ante la muerte:

No te mato porque se lo prometí.

-¿A quién?

-A Lola.

-¿Entonces me quería?

Era demasiada chulería. Pisé un poco más fuerte... La carne del pecho hacía el mismo ruido que si estuviera en el asador... Empezó a arrojar sangre por la boca (Cela 1977: 111).

8.4. 4 El parricidio. Momento cumbre.

La muerte de la madre, mil veces anunciada, observada, perseguida, maltratada psicológicamente. Un asesinato pensado, premeditado, discutido en la intimidad del abismo, con la misma meditación que un labrador se ocuparía de sus trigales. La pelea contra la que le trajo al mundo es épica, como con el peor enemigo. El criminal la trata como a un monstruo salvaje, mientras la anciana se retuerce en su dolor y su ansia de vivir. Son muchos los asesinos que culpan a la madre de sus males, pero cuando Cela lo descubre, no tantos. Se trata de una novedad, exacta, como una nueva ley de la física. Así lo cuenta:

Tuve que usar de toda mi hombría para tenerla quieta. Quince veces que la sujetara, quince veces que se me había de escurrir. Me arañaba, me daba patadas y puñetazos, me mordía. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón –el izquierdo- y me lo arrancó de cuajo. Fue el momento mismo en el que pude clavarle la hoja en la garganta... (Cela 1977: 133).

8.4. 5 El único asesinato social

Se supone que Pascual estaba cumpliendo por el parricidio de su madre en el penal de Chinchilla. En aquellos tiempos revueltos debió salir antes de la guerra, según el transcriptor, el año 1935 ó 36. Es una contrariedad “no pequeña”, dice el autor, la falta absoluta de datos de los últimos años de Pascual Duarte.

Sobre lo que no hay manera humana de averiguar nada es sobre su actuación durante los quince días de revolución que pasaron sobre su pueblo; si hacemos excepción del asesinato del señor González de la Riva –del que nuestro personaje fue autor convicto y confeso– nada más, absolutamente nada más, hemos podido saber de él, y aún de su crimen sabemos, cierto es, lo irreparable y evidente, pero ignoramos, porque Pascual se cerró a la banda y no dijo esta boca es mía más que cuando le dio la gana, que fue muy pocas veces, los motivos que tuvo y los impulsos que le acometieron (Cela 1977: 135).

En su pueblo, el propietario de la casa más hermosa, fue supuestamente objeto del ensañamiento del bando rojo contra los sospechosos de afectos al bando nacional. El Conde de Torremejía, según confesión, fue rematado por Pascual Duarte, mientras sonreía, en una mueca que solo puede entenderse de agradecimiento. Es muy probable que Pascual se compadeciera de él, de las condiciones en las que agonizaba –dicen que a algunos los quemaron vivos- y a la vista de todos le quitó la existencia, como un acto más de la disparatada guerra. No obstante entre verdugo y víctima hubo complicidad y entendimiento. El Conde de Torremejía le llamó Pascualillo y él aceptó una vez más su triste destino.

Joaquín Entrambasaguas, que en los cuarenta era radical exaltado, en los sesenta veía la cosa de Pascual más a favor del poder establecido: en su presentación de la novela en la colección de Planeta, el catedrático se ofrece : “Quiero hacer una suposición por si al transcriptor le sirve: el encantador Pascual Duarte sería puesto en libertad, sin duda,

apenas comenzada la guerra de liberación, por los marxistas, en cuya demarcación estaba Chinchilla, para que defendiera al pueblo español –era el tópico grotesco y trágico- como tantos presos de delitos comunes lo fueron, y en seguida él, iría como dice, a su pueblo, donde estaría, los quince días que indica, para asesinar al Conde de Torremejía...” (Entrambasaguas 1966: 589).

No cabe duda de que Pascual Duarte es ejecutado por la muerte del Conde de Torremejía, hecho por el que igualmente se escriben las memorias. Esta muerte es la única como señala Gonzalo Sobejano que sale del círculo familiar (Urrutia 1977:

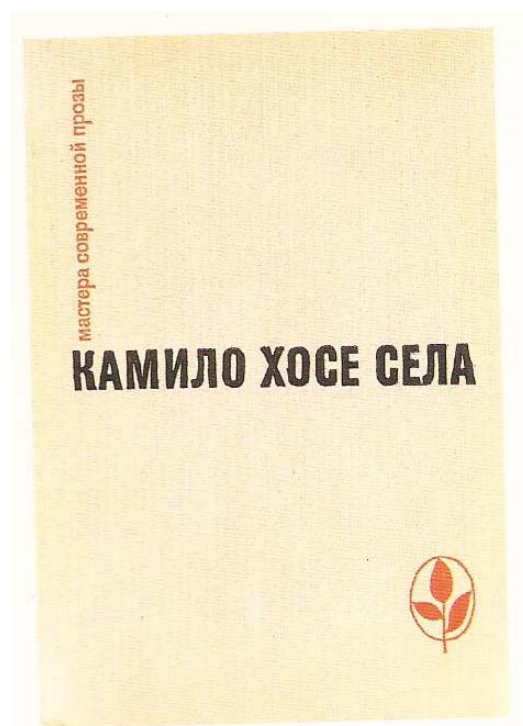
XXXIII). Es un crimen contra el poder. El bando nacional se siente agredido en uno de los suyos. Sin embargo hay algo extraño, porque después del 18 de julio, las muertes políticas por orden de Franco tendrían que haber sido por fusilamiento y sin embargo aquí hay garrote vil. Tal vez solo sea la preferencia del autor, que de esa forma le quita plomo a los hechos. Pascual muere como un delincuente común.

Alonso Zamora Vicente piensa por el lado del arrepentimiento y la bondad que al conde, Pascual solo lo remató, y “¿...creyendo cumplir una caridad le dio el tiro de gracia?” (Zamora 1962: 44). Eso explicaría por completo la dedicatoria al insigne patricio, incluso con la imprecisión supuesta del verbo. También elige la frase “al irlo a rematar” con lo que puede dudarse si lo hizo o no. No obstante aquí la autoinculpación del personaje en la novela nos saca de dudas.

Sí, Pascual, como hemos visto en esta investigación, es un ser desgraciado con una fantasía recurrente en la que sueña que todo será distinto el día que quite de en medio a

su madre. Mientras eso llega, ensaya otras muertes y se prepara para un renacimiento interior, del que los asesinos en serie como él, nunca son conscientes. La insatisfacción después de tanta muerte le empuja a renunciar al perdón y aceptar su pena.

Pascual Duarte es un tipo de asesino reflexivo que se enfrenta a las muertes con una depurada técnica, entrando en el campo de los organizados, según el FBI y los estudios de la Unidad de Ciencias del Comportamiento y el VICAP, programa de detención de delincuentes violentos. Mata animales como una especie de entrenamiento o preparación para quitarle la vida a los seres humanos, en especial a su madre, a la que desde mucho tiempo atrás tiene amenazada, quizá desde la patada a su hermano por parte de uno de los visitantes de su casa, pero también al chulo que se le cruce o al aristócrata que le pida compasión. Pascual es un delincuente violento que se salta continuamente las normas, apuñala a uno de sus amigos en la celebración de la boda y atropella a una anciana en la celebración de su luna de miel. Es un delincuente machista, educado en un ambiente en el que se le exige dominar sobre las mujeres, todas las mujeres: madre, hermana, novia ó esposa. Pascual se siente legitimado para abandonar el hogar durante un largo periodo de tiempo y volver cuando quiera, esperando que todo el mundo haya guardado la ausencia y le rinda cuentas, incluso cuando se trata de su hermana Rosario. Siente celos de que esté con el señorito Sebastián. Porque las mujeres le pertenecen. Incluso en un impronunciable incesto. Y de esta manera, el asesinato de la madre es también violencia de género, como su matrimonio es maltrato psicológico, y la muerte de Lola, su primera mujer, un fallecimiento por angustia extrema, dolor y temor psíquico, del que el maltratado echa



1970 junio 18

Moscú

Kamilo Hose Sela / [mota] *Sem'ia Paskualia Duarte* /
Roman / [mota] / Ulej / Roman / [mota] / Povesti i Rasskazy
"Kamilo Hose Sela", I [inna] Terterian (p. 5-19).
Contiene traducciones de *La Familia de Pascual Duarte* a la
lengua rusa, p. 21-112.
Moskva.
Progress.
1970.
Col.: Mastera Sovremennoij Prozy – Ispania.

la culpa al Estirao, que es otro capaz de golpear el rostro de Rosario con una rama hasta que se cansa. En su caso, claro delincuente de género: proxeneta y explotador.

Pascual es el personaje del asesino psicópata en el marco de una sociedad representada por los avatares de una familia, donde los hombres son machistas, las mujeres están sometidas y todos le bailan el agua a la violencia. Extramuros corren los ecos de una guerra que se plasma cuando las columnas del teniente coronel Yagüe marchan hacia Extremadura, desde Sevilla, y ocupan Mérida, el 11 de agosto, y el 14, entran en Badajoz. Pascual Duarte está en la cárcel condenado a muerte y es ajusticiado allí mismo, en el garrote, con la ciudad incorporada al bando franquista. Como no puede ser menos, él que es tan hombre, se desmaya al ver el teatrillo de la muerte y muere perdiendo la dignidad, llevado a rastras, escupiendo y pataleando.

9. REFERENTES EN LA LITERATURA CRIMINAL

No es casualidad que el protagonista Pascual Duarte sea un tipo de rompe y rasga, muerte y garrote. Cela confiesa, como autor, una fuerte atracción hacia el crimen, la pena de muerte, los verdugos y los monstruos como el hombre lobo gallego. Afirma que tal afición le viene del libro de José Fernández de la Hoz y Rey publicado en Madrid en 1880 –ocho años antes de que surgiera en Londres Jack el Destripador-, un libro titulado *Crímenes españoles*, en el que se recogen alrededor de una docena de asesinatos selectos. Dice Cela que “el libro es muy bonito” (Cela 1999: 295).

Pascual Duarte, de haber nacido antes habría sido materia para José Fernández de la Hoz, que fue ministro de Gracia y Justicia y recoge en el prólogo a su obra sentencias morales muy útiles y aleccionadoras. Dice que el mal es la piedra de toque para apreciar el bien “y que los crímenes célebres no sólo revelan las crueldades del hombre, sino que también dan a conocer, al mismo tiempo, los grados de civilización de un pueblo”.

Pascual es el grado de civilización de una nación desangrada por la guerra. Ese baremo también lo sirve la mujer delincuente. En el citado prólogo, José Fernández menciona sus explicaciones sobre la depravación de la mujer cuando es mala, mediante la historia

de Manolita Bernaola, joven de Collado Mediano, que huyó de su casa en brazos del estanquero Pérez Marrón, para acabar en el garrote, a sus veinticinco años, junto con el espartero Cabezudo, su segundo novio; explica hasta dónde ofusca el delito con Paquiño Otero, joven de Guntín (Lugo), petimetre, tarambana y borrachín, que disparó contra Alfonso XII y por poco mata a la reina Cristina. También expone hasta donde la fatalidad preside la vida con el caso de Pedro Francisco Giner, esposo amantísimo, que no tuvo más remedio que pegarle un tiro a su señora; hasta dónde ciega la venganza con la vida ejemplar de los hermanos José y Felipe Pardo, quienes al salir de la cárcel volvieron a hacer oposiciones al palo, donde murió el segundo, regalando en su testamento cuatro penas de muerte ya que él con una, tuvo bastante. Las pasiones, subraya de la Hoz, pueden conducir al crimen como en el caso del fraile agonizante, o la maldad de los atentados, por fanatismo, como nos revela el regicida Oliva. La historia de España es un pasado en el que encaja con naturalidad Pascual Duarte.

Así, se mata por dinero, nos dice Eugenio Montero, asesino de la calle de la Justa, y los asesinatos perversos, como el de doña Vicenta Mendieta y su amante, santiago de San Juan, joven alocado al que animaron las frívolas palabras de ella: “Calla, tonto, que a un millón nadie lo ahorca”. Afirma Cela que:

El libro de Fernández de la Hoz es un libro por demás instructivo, ya que, en buena ley, nada aleja tanto la idea de hacer un crimen como el buen conocimiento, teórico y práctico, de cómo se debe hacer (Cela 1999: 296).

He leído este libro, *Crímenes españoles 1880*³⁷, con fervor puesto que tanto significó para el maestro y coincidido con él en sus valores:

³⁷ *Crímenes españoles*. 1880. Biblioteca Nacional. 1/29.104. “Reseñar crímenes célebres/ publicar las maldades del/ hombre es dar a conocer/ los grados de civilización/ de un pueblo; es descubrir/ las llagas de la humanidad.” José Fernández de la Hoz y Rey.

En este libro del señor Fernández de la Hoz fue donde el que esto escribe empezó a tomar afición a estas cuestiones, tan emparentadas con la dialectología, la etnografía, la magia y el folklore, disciplinas que también practica. Este libro *Crímenes españoles* fue la primera piedra de una Biblioteca de la sangre, que enorgullece a su propietario y que últimamente se enriqueció con el ensayo, en galeras, titulado *Gregorio Mayoral, verdugo de Burgos*, que había de publicarse en el número de julio de 1936 de la revista *Cruz y Raya*, número que no llegó a aparecer. Este curioso y bien escrito ensayo, que aparece sin firma, lo donó al coleccionista el sabio erudito y bibliófilo extremeño don Antonio Rodríguez-Moñino (Cela 1999 : 297).

9.1. La biblioteca de la sangre

Con esto datos que aquí se agrupan en torno al crimen y su castigo en la historia se favorece entender el contexto en el que brota el personaje Pascual Duarte. ¿Qué duda cabe que no sería el mismo si no hubiera sido capturado y mucho menos si no esperara en una celda el último suspiro en el garrote vil. Hablando del instrumento tan genuinamente hispánico, aprovecha don Camilo para brindar la idea de que se escriba una *Historia del garrote*, que aún hoy, cuando llevamos a cabo esta investigación, está por escribir. En ella, además de sistematizar todo lo que al garrote se refiere, “se procuraría que el lector cobrase cierta manía a la pistola, la daga y el veneno”.

El garrote es el instrumento de ejecución de penas capitales que se utiliza casi exclusivamente en España. Cada año matamos aquí a unas cuatro personas, en estos últimos tiempos, sentándolas al aire libre en un transportín, atándolas toscamente a un palo y apretándoles el gañote por medio de unos garfios de hierro. En eso consiste sustancialmente nuestro sistema de mandar al otro mundo a la gente incómoda (Sueiro 1968: 429).

A lo largo de la historia “dar garrote” ha significado cosas distintas: agarrotar significa “atar y apretar fuertemente”, “apretar una ligadura retorciéndola con un palo”, un tormento de cuerda empleado por la Inquisición. En general ligaduras que se van apretando por medio de vueltas de torno efectuadas con un palo, oprimiendo la carne

hasta hacerla sangrar o incluso hasta llegar al hueso. La realidad espantosa de este mecanismo es el que permite figurarse a Pascual transido de inquietud. No es lo mismo esperar que el tornillo apriete tus vértebras, que el suave frescor de la guillotina corte tu cogote. Esa sería otra historia. El pensamiento de Pascualillo surge condicionado en los últimos tiempos por el tétrico sonido de los hierros que entrechocan, los tornillos sin fin que aprietan la garganta y la imposibilidad de respirar en una oscura celda, mientras se acerca el último día en el que todos saldaremos nuestras cuentas.

9.2. El garrote

Así que se hace imprescindible saber de aparato tan antipático porque su sola mención rasga el coraje de Pascual. El hierro mortal viene de muy lejos: se convierte en un instrumento de muerte antes del siglo XV, donde se utiliza en los autos de fe para ejecutar a los condenados, quemándose así los cadáveres en vez de quemarlos a ellos en vida.

En la Crónica de los reyes de Castilla, Alfonso X hace ya referencia, a mediados del siglo XIII a ciertas formas de ejecución en que los reos mueren ahogados o estrangulados, artes practicadas en buena parte por medio de un artificio –cuya parte esencial la forman una serie de cuerdas – análogo a lo que pronto iba a tener denominación inconfundible (Sueiro 1968: 431).

En esa historia hay que destacar que en 1815, sólo en Madrid, ajusticiaron a once reos y que entre ellos hubo uno que era un fraile agonizante, el padre Juan Crisóstomo de San Vítores, que estaba autorizado para dormir fuera del convento y lo hacía. El agonizante había matado a su amada, Josefa Muñoz, en un ataque de celos en plena calle de la

Esgrima, al lado de Mesón de Paredes. Luego el fraile se entregó en la cárcel de Corona, en la calle de la Cabeza, situada entonces entre las de Jesús y María Ave María.

y aceptó sereno y arrepentido, el suplicio de garrote vil que tuvo a bien imponerle la Sala. Cuando bajó el verdugo del tablado, cumplida la sentencia, las golondrinas que revoloteaban por el cielo de agosto descendieron al patíbulo y rozaron la coronilla del cadáver; los madrileños vieron en ello la señal de que fray Juan Crisóstomo había sido un santo y se arrodillaron a espaldas de los guardias custodios (Vázquez Azpiri 1976 : 65).

En el prólogo a *La familia de Pascual Duarte* firmado en Palma de Mallorca, el 23 de agosto de 1960³⁸, Camilo deja escapar este lamento: “¡Pobre Pascual Duarte, muerto en garrote!”. El autor se duele por su criatura, consciente de la enormidad del sacrificio. El garrote es tan malo y de tanto cuajo que de demonios hace santos.

Al contrario que a Vicenta Mendieta, santanderina, de 32 años que acompañada por Santiago San Juan, su amante, pasante de abogado, de veinticuatro años, de Barbastro, liquidó al marido, Francisco del Castillo, en una casa de la calle de Alcalá. Santiago le dio dos puñaladas que le mataron en el acto. Ellos son los de “calla tonto, que a un millón nadie lo ahorca”, que cometieron el crimen el 9 de diciembre de 1797, y a ella, por presuntuosa empezaron a cantarle:

Si a la plaza no sale
la del Castillo
ya pueden las mujeres
matar maridos

³⁸ *La familia de Pascual Duarte*. 2002. Barcelona, Destino, p.8.

y el 23 de abril de 1798, los ahorcaron en la Plaza Mayor, sin que les sirviera de nada el millón robado.

El acusador era don Juan Meléndez Valdés, poeta anacreóntico, que aparte de sus aspiraciones pastoriles y sus versitos al blando céfiro, a los que Batilo vestía casaca de porcelana, era fiscal, y de los duros. Don Juan Meléndez Valdés derrochó su aplaudida elocuencia en el juicio y terminaba: Fulminad sobre sus culpables cabezas, en nombre de la Ley, la solemne pena por ella establecida, y paguen con sus vidas, paguen al instante la vida que arrancaron con tan inaudita atrocidad... Santiago San Juan murió de terror en el momento de sentarse en el banquillo, pero el verdugo hizo con él su trabajo (Vázquez Azpiri 1976: 15).

De modo que la horca era igualmente terrorífica, pero no tenía el prestigio de la eficacia. El garrote llegaba precedido de una aureola de instrumento científico, inventado por quienes sabían anatomía. Ahorcados espiraban a veces tras sufrimientos extremos, pero con el garrote todo se suponía hecho a la primera. Uno habría sido el Pascual escribiente en espera del nudo corredizo y otro diferente este en el que habrá de operar el tornillo.

El Código penal establece en 1828 el garrote como único medio legal de ejecución en España. La Real Cédula de Fernando VII dispone que se ejecute en garrote ordinario a las personas de estado llano, en garrote vil, a los condenados por delitos infamantes, y en garrote noble, a los fijosdalgo.

Por humanidad fue también por lo que Fernando VII se decidió en España por el garrote, en contra de la horca, a principios del XIX. El rey humanitario no lo dudó mucho: para conciliar “el inevitable rigor de la justicia con la humanidad y la decencia en la ejecución de la pena capital, y que el suplicio en que los reos expíen sus delitos no les irroque la infamia cuando por ellos no la mereciesen, he querido señalar con este beneficio la grata memoria del feliz cumpleaños de la Reina, mi muy amada esposa, y vengo en abolir para siempre en todos mis dominios la pena de muerte en horca”, mandando que en adelante se ejecute en garrote (Sueiro 1968: 456).

Desde luego, el garrote es más literario que la horca o a Cela se lo parece. Pascual adelgaza el cuello para entrar en el collarín sabedor que si no, el hierro rompe la carne. Como era villano, lo suyo no sería de ceremonia, sino de trámite sencillito y garrote infamante, es decir nada de noble ni fijosdalgo, sino vil: En realidad había una única manera de morir en el garrote, aunque lo que variaba eran las formas de la ceremonia. Para Larra, “Un tablado se levanta en un lado de la plazuela: la tablazón desnuda manifiesta que el reo no es noble”.³⁹ Los condenados a garrote ordinario eran conducidos en caballería mayor y capuz pegado a la túnica, los que iban a garrote vil los trasladaban en caballería menor o arrastrados y con capuz suelto y al garrote noble iban los que podían montar caballería ensillada y gualdrapa negra.

Pascual Duarte, nadie lo duda, estaba destinado por nacimiento y la naturaleza de sus fechorías, a caballería menor, burro o asno, y con capuz suelto, aunque la furia de la guerra pudo hacer que finalmente le arrastraran, sobretodo cuando se rompió su ánimo y se negó a morir.

En aquellos primeros tiempos, el reo llevaba hopa negra, chía y gorro de bayeta, excepto en caso de regicidio o parricidio, en que la hopa era amarilla con manchas rojas. En 1848 el Código penal establece en su artículo 89 que “la pena de muerte se ejecutará en garrote y sobre un tablado, acabando con las anteriores diferencias”.

El garrote es un agente de estrangulación en la modalidad de lazo y por torsión. Como suplicio, como modo establecido de ejecución legal es el corbatín de hierro el que se cierra en torno al cuello.

³⁹ Mariano José de Larra: *Un reo de muerte*. Obras completas, 1886. Barcelona, Montaner y Simón, editores.

Hay autores que distinguen actualmente dos tipos de garrote diferentes. En uno de ellos, el corbatín está formado por dos piezas, un anillo superior y otro inferior, que se cierran con gran fuerza tirando uno hacia el palo y el otro en sentido contrario, de modo que normalmente la columna vertebral se parte en un lugar que suele provocar la muerte inmediata. El otro tipo parece tener en determinado lugar del collar una cuchilla que se introduce entre dos vértebras del cuello cuando el verdugo acciona el torniquete, dividiendo en dos la espina dorsal y provocando la muerte (Sueiro 1968: 434).

Destaca Daniel Sueiro que el asiento adosado al palo, es decir, la silla en la que se sienta el condenado es un elemento indispensable. El garrote es distinto a todos los medios de dar muerte. No es una máquina como la guillotina, ni una cámara como la del gas, ni un elemento conocido como el fusil. El garrote está rodeado de secreto y misterio, como Pascual Duarte, que no es un asesino cualquiera. ¿Quién lo ha visto?

No hay ningún tratado acerca del garrote. Y, sin embargo, el garrote es algo que existe. Unas argollas de hierro, una tuerca que es preciso engrasar de vez en cuando, un dogal que hay que saber manejar, un palo, una silla que hay que saber colocar justa y exactamente. ¿Y dónde está el garrote? ¿Quién lo tiene, quién lo guarda, quién lo esconde...? (Sueiro 1968: 435).

El verdugo es el que sabe cómo es el garrote. Acaba conociéndolo y lo cuida, lo adapta y hasta introduce modificaciones que lo hacen más perfecto. Pío Baroja tuvo siempre mucha curiosidad por esto y habla del garrote en *Aurora Roja*, donde se expresa el verdugo de Madrid tras ejecutar al reo llamado “Diente”. Ya nos hacíamos lenguas del poder literario del garrote y como completa la personalidad de Pascual.

En *La familia de Errotacho*, Baroja distingue entre dos verdugos muy distintos que tuvieron que trabajar juntos porque había mucha faena. El verdugo de Madrid era novato y el de Burgos muy experimentado. Mayoral, el de Burgos, presume de su

experiencia: produce la muerte por asfixia, estrangulación y descabello. Había mejorado el instrumento introduciendo una uña de sujeción del tornillo que él mandó fabricar.

Emilia Pardo Bazán habla de una modificación parecida en *La piedra angular*, practicada por el verdugo Juan Rojo. El verdugo de la audiencia de Barcelona, Nicomedes Méndez, a finales del XIX, hace otra importante modificación pero desgraciadamente no ha trascendido en qué consiste. Se sabe, eso sí, que estaba encaminada al más rápido y eficaz funcionamiento. No es casualidad que hablemos de Baroja y de la Pardo Bazán, los dos monstruos literarios indagan en el garrote y Camilo Cela los ha leído a los dos. A Pascual Duarte si todo fuera de otra manera y el garrote no tuviera tanto peso en la historia de España y en la historia personal de Cela, aprovechando que le castigan por dar muerte a un terrateniente, le darían un tiro en la cabeza o lo pondrían en un paredón de fusilamiento, pero el autor quiere hacerlo español, ser pensante y sufriente. Del tipo al que esperan la tuerca y el dogal.

Ramón J. Sender en *El verdugo afable*, nos ofrece una detallada descripción de cómo se conservaba el instrumento en manos del ejecutor de sentencias: incluso bañado en una protectora capa de grasa amarilla parecida a la mantequilla. Sender es un exiliado que no puede hurtarse a recrear el ambiente sórdido de lo español. Un criminal hispano es un candidato al corbatín.

En *La familia de Pascual Duarte*, Cela precisa las dificultades del reo para morir bien en este invento: “Tan presto que se le hubieron de ir las carnes, que para mi, al verdugo no demasiado trabajo debiera costarle el hacer que los tornillos llegaran a encontrarse en el medio del gaznate” (Cela 1977: 140).

En teoría el garrote puede producir la muerte instantánea, pero casi nunca ocurre así. La mayor parte de las veces por la inexperiencia del verdugo, los nervios o lo que pasa cuando uno no sirve para hacer una cosa, o esa cosa no está bien hacerla. La mayoría de las ejecuciones a garrote son laboriosas y no duran dos o tres minutos, sino a veces veinte y treinta de cruel agonía. A Pascual le dieron garrote, como a Luis Candelas, que murió por timador y ladrón irredento. España es la tierra de los excesos: igual perdonan a un brutal asesino que agarrotan a un timador como Candelas.

Luis Candelas fue ejecutado en 1837, a las once de la mañana, y todavía se recuerda su entereza a la hora de la muerte y las palabras con que se despidió del público que presencié su ejecución: Como hombre he sido pecador; pero jamás se mancharon mis manos con la sangre de mis semejantes. ¡Adiós, patria mía; sé feliz! (Solana 2004. T II: 272).

Pasados dos años, el público de Madrid vuelve a agolparse a las afueras de la puerta de Toledo para presenciar la ejecución de los cómplices de Candelas, Balseiro y Paco “El Sastre”. Balseiro conservaba cierta entereza y subió las escaleras del patíbulo con gran aplomo. Los hermanos de la Paz y Caridad, una vez ajusticiado, rodearon enseguida el cadáver para que no lo viera “El Sastre” que estaba muy abatido. Todo esto decora la historia de Pascual Duarte y va poniendo piezas a su cadalso.

Según Gutiérrez Solana, otro clásico en la formación de Camilo, la ejecución más apasionante fue la del cura Merino, que intentó por razones que no se han explicado en su totalidad, atentar contra la vida de la reina Isabel II, el 2 de febrero de 1852, cuando regresaba a Palacio después de agradecer a la Virgen el buen alumbramiento de la

princesa Isabel. El aspecto físico de Merino era el de un hombre de mediana estatura y enfermizo, pues tenía padecimientos crónicos de estómago e hígado.

La escalera del patíbulo la subió sin necesidad del auxilio de nadie, y, al querer hablar al público, ahogaron su voz los gritos del pueblo, que gritaba: ¡Viva la Reina! El cura Merino, sin decomponerse, se sentó en el banquillo, diciendo al verdugo: “Cuando usted quiera”, y empezó a rezar el Credo; mientras, el verdugo daba vueltas al fatal tornillo y el frustrado regicida dejaba de existir. El cadáver de Merino fue quemado en el cementerio, donde se le condujo, y sus cenizas esparcidas en la sepultura común (Solana 2004 T II: 274).

La evolución del uso del garrote hizo muchos cambios en poco tiempo: la hopa amarilla que llevaban los condenados desapareció y quedó la hopa negra, y como dice Fernández de la Hoz, en su libro citado, “las denominaciones de garrote ordinario y garrote vil han sido borradas, y hoy existe para los criminales la igualdad ante el garrote”. Pascual muere igual que el cura Merino.

De nuevo Cela sabe lo que hace, porque ha tenido la oportunidad de examinar el aparato y desde entonces procura disponer de uno, por ejemplo en su colección particular, que será el núcleo de la Fundación de Iria Flavia. No pocos disgustos le supuso al escritor su búsqueda de la verdad y la exhibición de la misma, puesto que una demanda de familiares de un ajusticiado, supuestamente en el aparato del que disponía, le obligó a retirarlo de su colección privada.

El procedimiento de muerte no es nada sin el operador. Todo garrote necesita su verdugo. Pascual precisa de un verdugo que apriete la tuerca. Los verdugos españoles forman una curiosa saga, llena de terror y angustia. En la historia del garrote vil hay una figura relevante, Gregorio Mayoral, el ya mencionado ejecutor de sentencias de Burgos, que pasa por ser el mejor profesional del garrote, y el único que, a base de

usarlo, mejoró su funcionamiento, al que Cela otorga el título de: “Quitaesencia de los agarrotadores, crema del verdugaje” (Cela 1999: 298).

Mayoral heredó la plaza de uno de esos verdugos que tuvo la suerte de no matar nunca a nadie. Verdugo de varita de mimbre, barba de punta y oreja con argolla. Por el contrario, Gregorio Mayoral Sendino, verdugo de Burgos, fue el gran reformador de la técnica. Su hermana lo resume así: “En el que hizo mi hermano, la gente no sacaba la lengua; en el otro, en el viejo sí que la sacaban” (Cela 1999: 300).

El principio científico del garrote es que mata al descoyuntar las vértebras cervicales y lo hace como dicen los médicos por descabezamiento o al arrancar la cabeza del cuerpo, lo que produce un fallecimiento instantáneo. Para que esto sea posible hay que cumplir una serie de requisitos: tener en cuenta la estatura y complexión del reo, sentarlo en un lugar adecuado, a la altura y distancia precisas del aparato. La mayoría de las veces, entre los nervios, las copas de alcohol que los verdugos tomaban para animarse y el hecho de que la mayoría eran unos manazas, la muerte, prevista como más humanitaria que la horca, resultaba en realidad mucho más cruel y desesperante.

Para Giovanni Papini, la forma de ejecutar en España tenía un aire distinto y original:

En Europa, para decir la verdad, hay solamente dos pueblos que tienen una cierta originalidad en la elección de los suplicios: España y Turquía. El garrote y el palo se salen un poco de lo vulgar y constituyen un castigo más severo que lo acostumbrado... (Papini 1960: 257).

utiérrez Solana escribía de la imparable cuesta abajo que había emprendido la profesión de verdugo una vez desaparecida la generación de verdugos que venía de padres a hijos, que se hacía temer y respetar:

Está en tal decadencia este oficio, que no hace muchos años, en Sevilla, cuando la ejecución de Lopera⁴⁰, el pobre reo, en las últimas convulsiones de la agonía, con las vértebras cervicales medio rotas, intentaba levantarse entre las argollas de hierro, mientras el verdugo y el ayudante daban vueltas a la manivela que no acertaban a hacer funcionar (Solana 2004 T II: 275).

Los verdugos son unos zoquetes. Algunos incapaces de aprender el funcionamiento del instrumento. Otros incapaces de afinarlo. Sólo destacan entre ellos algunos manitas. Cela se sabe bien la historia de los verdugos y destaca al que lo merece como crema del verdugaje. Los malos verdugos hacían santos a los reos, por ejemplo al disponerlos mal sentados, como en el caso del cacique Carlos García de Paredes, asesino de Don Benito (ejecutado en 1905), Badajoz, o al no tener en cuenta que padecía bocio, como en el caso de su cómplice, Ramón Martín de Castejón, o al despreciar el hecho de que el cuello era como el de un toro, en Jarabo (ejecutado en 1959). Las víctimas lejos de morir de forma rápida e indolora, lo hacían lentamente y entre atroces sufrimientos. Sus gritos y pataletas forman un desván completo en la memoria colectiva que a Pascual Duarte le remueve el cuajo. Estaba tan conforme cuando se puso a pensar que el garrote falla más que una escopeta de feria.

El mecanismo pasaba a ser el mucho más angustioso de la asfixia, mientras el collarín rompía la laringe y estrechaba el cuello, hasta impedir que el aire llegara a los pulmones. Pascual estaba congestionado de muerte cuando se puso blanco y luego morado. No es de extrañar que perdiera las formas antes de rendirse al dolor.

⁴⁰ Muñoz Lopera, cómplice de Juan Manuel Aldije, “el Francés”, en los crímenes de *El Huerto del Francés*, seis asesinatos, que tuvieron lugar en Peñaflo, Sevilla, en 1904. Condenado a seis penas de muerte, Aldije, también se encontró el 31 de octubre de 1906, que el verdugo tampoco estuvo acertado y después del intento fallido tuvo cuajo para decirle: “¿No te dije que apretaras fuerte?” (Pérez Abellán 2002:11)

El desconocimiento del mecanismo del garrote era total en los nuevos verdugos que tenían que aprender de la experiencia de los otros, porque nunca hubo una escuela de verdugos. Además su destreza dependía de que hicieran prácticas, por ejemplo con animales y a su albur, sin que recibieran incitación en este sentido por parte de la administración que les obligaba a depositar “la escribanía”, la maleta de madera con los hierros, en el Palacio de Justicia...

De modo que morir en el garrote con mucho dolor fue algo bastante común y el miedo se extendió entre los reos, por lo que tener una actitud gallarda en la ejecución era algo de mucho mérito, como sucede con Luis Candelas o con Pascual Duarte, a quienes hay que concederles la gallardía de llegar por su pie hasta el aparato, aunque luego este segundo se ablandara en el momento de la muerte.

Por otra parte los documentalistas españoles, por despreciar el rigor de Cela a la hora de informarse para escribir el *Pascual Duarte*, hablan del garrote vil sin fundamento y hasta llegan a intoxicarse con todo tipo de imprecisiones y errores. Incluso bastante recientemente, cuando se trata de hacer una serie para TVE, como *La huella del crimen*, sobre crímenes históricos, una empresa con posibles, los asesores tienen fallos escandalosos. Contaron con presupuesto para los mejores directores del cine español y buenos actores, pero la maquinaria falló en los expertos en crímenes. Me consta muy especialmente que el investigador Viqueira Hinojosa no quedó contento con el retrato que se hizo del criminal Jarabo, que él había investigado. No conseguía reconocerlo a pesar del espectacular esfuerzo interpretativo que hizo el actor Sancho Gracia. El policía Viqueira, gran observador y agudo indagador criminalista, no consiguió que le hicieran todo el caso que merecía.

En el episodio dedicado al famoso *Crimen de la calle Fuencarral*, protagonizado por la actriz Carmen Maura, las fotos de cortesía del rodaje fueron distribuidas a los periódicos con el garrote vil colocado en una forma en la que la ejecución sería imposible. El corbatín aparece rodeando la frente, como si fuera a cascarla, como una nuez, y detrás hay una manivela simple que revela que se está utilizando un instrumento falso, recreado para la ocasión, en la que nadie del rodaje acierta a colocarlo en su lugar.

La foto es una muestra verídica de lo mal conocidos que están en España los episodios criminales y una explicación de lo escasamente exigente que es la documentación de una obra histórica. A continuación puede verse el chocante efecto de Carmen Maura con el garrote de *atrezzo*, y mal colocado, que habría hecho imposible la ejecución, en la realidad:



La serie de televisión tuvo un gran éxito pero, inexplicablemente, en las rendijas del poder se decidió que por el momento el pueblo español ya sabía bastante de crímenes, por lo que no se han repetido los abultados presupuestos ni la elección de artistas de talla para que expliquen que “la historia de España es también la de sus crímenes”.

Compadecido de su criatura Pascual, agarrotado en Badajoz de forma lastimosa, Cela resalta en *El gallego y su cuadrilla*, los dones del habilidoso Gregorio Mayoral que se encontró con que la primera ejecución que tuvo que cumplir tenía como protagonista a un viejo amigo suyo, el cabo Bezares. Le tocó hacerlo con una palanca de las de tirón, que resultan engorrosas y de malos resultados, tanto para la víctima como para el actuante.

Como evolución de gran efecto, Mayoral hizo una gran mejora: “introdujo la rosca de gran avance, con lo cual la muerte es instantánea” (Cela 1999:303). Obsérvese el rigor técnico de don Camilo. Bezares tardó en morir al menos diez minutos. Su sufrimiento desterró para siempre la palanca de tirón.

Cuenta Cela que Mayoral abrió con su primer ajusticiado un cuadernito de notas en el que apuntaba su valoración sobre la tarea realizada con el comportamiento del reo. El primero de los asientos dice así:

Número 1.- 5 mayo 1892. Miranda de Ebro. Cabo Bezares. Observaciones: “Muy duro” (Cela 1999: 304).

Nuestro autor llama a Mayoral “el Franklin de los verdugos contemporáneos”. Entre otros perfeccionamientos de su herramienta de trabajo, inventó también una uña o

pestaña para sujetar el tornillo. Sus experimentos los probaba en su casa, con gatos y de noche, lo que sin duda era un espectáculo de espanto.

Mayoral nació el día de Nochebuena de 1861, en Cabia, en la provincia de Burgos.

Cabia era un pueblo de medio millar de habitantes, entre los ríos Arlanzón y Usín.

El día que nació Gregorio Mayoral, en la misma casa, en la misma habitación y en la cama de al lado, murió su abuelo, el padre de su madre Jerónima Sendino. Puede el lector imaginarse la cantidad de cosas que podrían escribirse sobre la coincidencia. En el *Pascual Duarte* creemos recordar que hay algo bastante parecido (Cela 1999: 300).

Este es el episodio al que se refiere:

El nacer del pobre Mario –que así hubimos de llamar al nuevo hermano- mas tuvo de accidentado y de molesto que de otra cosa, porque para colmo y por si fuera poca la escandalera de mi madre al parir, fue todo a coincidir con la muerte de mi padre... (Cela 1977: 40).

Mayoral ganó por concurso la plaza de verdugo. Había sido pastor, zapatero y corneta. Trabajó de albañil y se casó a los veintitrés años con María Arnáiz, de Santander. La casa que ocupó de recién casado, en la calle Hospital de los Ciegos, la gente la conoce por “la casa del verdugo”.

De él se recuerda por Cela que según le comunican era “rebajuelo y regordete”, aunque locuaz y dicharachero. Su año de más trabajo fue el de 1900, en el que aplicó la sentencia a seis reos. Necesitó un ayudante, apodado “El Gato”, el único aprendiz que tuvo nunca.

El condenado que más valor le echó al trance con Mayoral fue Angiolillo (agarrotado el 20 de agosto de 1897), el que mató a Cánovas. En el librito de calificaciones figura como “Muy Valiente”.

Angiolillo era tranquilo. Una vez sentado, le preguntó al verdugo: “¿Cómo me pongo?”. El verdugo le dio instrucciones y lo acomodó. El otro permaneció impasible y sin rechistar, mientras el ejecutor le daba a la manivela.

A veces Mayoral puntúa con calificaciones muy raras: a uno le pone “muy cristiano”, a otro, “bien”, y los hay “muy decidido” o “muy arrepentido”. El estilo verdugal de Gregorio era insuperable: sobrio, frío. Si bien el tipo no le acompañaba, pero su gesto al empujar la manivela con el hombro dada su estatura, a la media vuelta, tal como los organilleros manejan el codo, junto a un movimiento de mentón en el momento más importante, “no ha sido superado por nadie”, afirma Cela.

Le dio el pasaporte al “Chato Doble”, a Navarrete, a Aznar y Cirujeda y a Daniel Ayala⁴¹. Si le hubiera tocado despachar a Pascual Duarte, la duda habría estado en la nota. Pascual tuvo aquel arranque de sea lo que Dios quiera, pero luego se vino abajo, renegando y escupiendo, sin conformidad con la providencia. De manera que Gregorio habría estado a punto de calificarle con un excelente “muy cristiano”, pero la bajada de pantalones final le hace merecedor de un vergonzante “blando”. Suele ser un comportamiento habitual de los villanos más osados y crueles, que llegado el momento, ante el palo, pierden el cuajo. Por eso sorprende tanto el comportamiento de Angiolillo.

⁴¹ “Chato Doble”: Luis Castellón López, preso de la cárcel de Laguardia, Vitoria, 1901, dio muerte al director de la prisión. Navarrete, asesino del expreso de Andalucía (1924). Pablo Aznar y Cayetano Vicente Cirujeda, autores del crimen de Libourne, 1902; y Daniel Ayala, reo agarrotado en Burgos, estranguló a su esposa en 1917. Ayala tuvo que estirar el cuello porque el garrote le venía grande. A cambio, con motivo de ser ajusticiado, “se vieron muy concurridos los paseos” de la ciudad.

Gregorio Mayoral, el gran habilidoso del garrote, se mantuvo en el cargo hasta 1928. Se estima que aplicó la ejecución de sentencias a más de cincuenta condenados, apuntando siempre en su cuadernito: duro, bueno, blando, cobarde...

Lo mejor de esta historia es que Gregorio tenía la esperanza de apuntarse como ejecutor de sentencias y no tener que intervenir nunca de verdad. Cobrar cada mes y vivir del sueldo de funcionario esperando, de la magnanimidad de los que mandan, la mayor comprensión y misericordia. Llegado el momento en que tuvo que ejercer, como hace todo el que tiene sentido, trató de hacerlo lo mejor posible, así que harto de recoger los garrotes oxidados y mugrientos en el almacén, se dedicó a perfeccionar la herramienta con el fin de facilitarse el trabajo, con lo que mejoraba la eficacia y aumentaba la piedad hacia los reos. Mayoral intervenía siempre como un cirujano con su instrumental perfeccionado, limpio y aceitado, lo que le permitía ser rápido, silencioso y siempre que pudo, indoloro.

9.3. Los verdugos

Cela como se ve, sentía gran fascinación por los verdugos y en especial por Gregorio Mayoral, el de Burgos, espejo de ejecutores. Era tal la fascinación de Camilo José Cela por el garrote vil que mandó montar uno en la exposición permanente de Iria Flavia (Padrón), que resultó ser el que terminó con la vida del militante anarquista radical Salvador Puig Antich. Hizo alarde de mantenerlo entre sus legajos, manuscritos y demás tesoros de su increíble vida por lo que, conocedora de este particular, la familia del ajusticiado solicitó a la autoridad que quitara de allí el aparato por respeto a su

pariente. Así que Cela, con harto dolor de su corazón, tuvo que renunciar a tenerlo expuesto, si bien tuvo la oportunidad de aprender a montarlo y hacerlo funcionar, curiosidad harto difícil, dado que nunca hubo donde aprender verdugaje y que todos los profesionales tuvieron que apañárselas por su cuenta, aprendiendo unos de otros, cuando el maestro estaba de humor.

La gran falta de conocimiento y rigor de quienes a veces hablan sin saber, en especial de cosas tan graves como la pena de muerte o las ejecuciones, se pone de manifiesto públicamente. Incluso en el Museo Reverte, creado por el ilustre antropólogo forense en la escuela de Medicina Legal de la Universidad Complutense, he visto yo, en tiempos, un garrote mal montado en un palo.

La dificultad de entender el correcto funcionamiento de estos aparatos hizo que los verdugos lo aprendieran tarde y mal, y por supuesto a costa de la muerte entre grandes sufrimientos de los reos. Su montaje precisa de cierta habilidad manual. Algunos de los que peor lo pasaron fueron los asesinos de Don Benito, Paredes, el cacique y Castejón, su hombre de confianza. También la envenenadora de Valencia, Pilar Prades (1959), o José María Jarabo, justo el mismo año, el primer psicópata desalmado que tuvo fama de tal.

Pascual Duarte tiene rasgos lombrosianos, aprendidos en la estela de Pardo Bazán, que llegó a interesarse profundamente por los asuntos de verdugos y criminales, y por supuesto por las teorías criminológicas, especialmente las de Lombroso, si bien, siempre mantuvo gran cautela en todo esto. No obstante prendió en Camilo José Cela algunos de los fuegos que no habrían de apagarse jamás. De doña Emilia, Camilo

tomaría el naturalismo de Zola, y de Rosalía de Castro, la ternura lírica. El por qué de que haya semillas que germinan con mas fuerza que otras, como diría el de Padrón, “eso sólo lo sabe Dios”. Pascual Duarte tiene de Rosalía aquello de decir de las fuentes que son airosas. Cosas que un labrador nunca diría.

También Pascual conecta con Rosalía en el agua turbia de sus orígenes. Rosalía de Castro, recuerda el prestigioso periodista Ángel Lázaro en el libro que le dedica, nació en Santiago de Compostela y murió en Padrón, Iria Flavia. Era hija natural de Teresa Castro Abadía y eso marcó toda su existencia. Fue bautizada como hija de “padres incógnitos”, esta gallega excepcional, gran dama de las letras hispanas, de sublime lírica y militante con cuantos luchan desde la inteligencia por la reivindicación de los derechos de la mujer. En el prólogo de su novela *La hija del mar*, nos habla del voto femenino, en su igualdad de derechos con el hombre (Lázaro 1966: 59). Eso sin faltar a su deber: cumple con sus obligaciones cotidianas y después escribe. La vena poética de Rosalía es el lado más tierno de Cela. Ella es una voz de amor a la tierra, de alegría de existir, aunque en lucha con las humillaciones recibidas y las tragedias enfrentadas. Rosalía es la voz de gigante que hace que Lorca escriba en *galego*, para cantarla, exaltado por una misma vena poética que Cela comparte. Rosalía habla en el alma de Pascual Duarte, porque es un asesino con rasgos de poeta, a veces demasiado fino y tal como dice el cura que mejor le conoce, como una rosa en un estercolero.

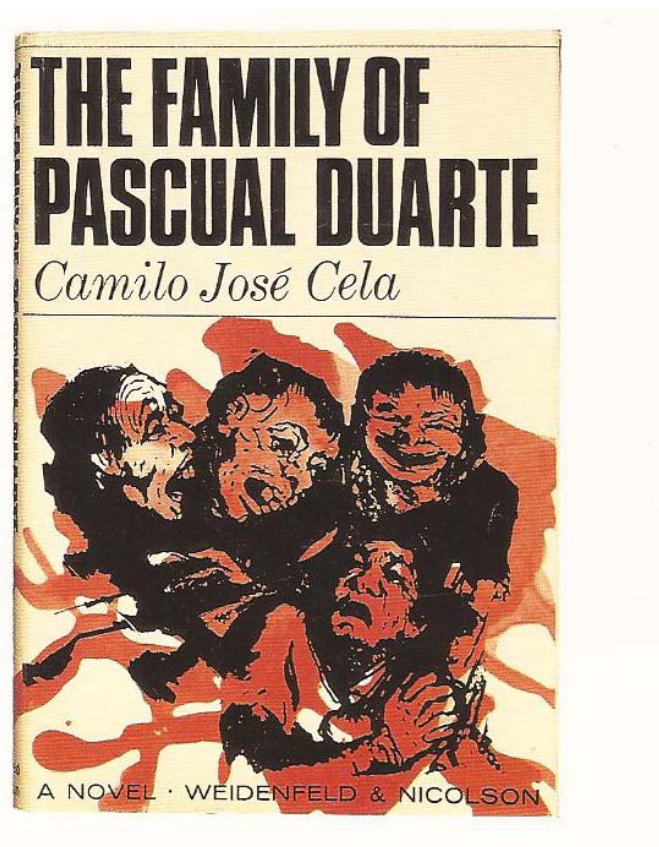
Un asesino no es solo sangre y ceño fruncido, sino que se enternece hasta la lágrima o tiembla si se enamora. Un asesino tiene un poder superior, el de quitar la vida, pero puede ser igual a otro en todo, incluso en modales demasiado pulidos. La línea de cultivo de literatura criminal y la preocupación de nuestro autor por el delito se sigue

con fuerza desde el reportaje, fabricado sobre fotografías de la condesa de Pardo Bazán, que fue publicado por Cela con sus textos comentando las imágenes y tomando buena nota del relato de *Un descuartizador de antaño*.

Camilo era entonces, cuando Pascualillo se preparaba a bien morir, según su amigo el escritor Mariano Tudela, “un mozo flaco, desencajado, pálido y como predestinado, que tiene un rostro angulado y un si es no es sobrecogedor, en donde se disparan dos cejas como dos flechas en pos del despejado horizonte de una frente amplia, ancha y abombada” (Tudela 1970: 11).

Nada que ver con el Camilo del Nobel al que le sobrarían cuarenta años y cuarenta kilos para un nuevo viaje a la Alcarria y se vería desbordado por un exceso de tonelaje de arqueo, con un vientre de ballena o de gozador del mundo y sus pecados. Pero dentro viaja Pascual, quizá el personaje más universal que ha echado al mundo.

En 1986, Camilo hace balance en el *Nuevo Viaje a la Alcarria*, y afirma que tiene controlados los camilos y pascuales: “En España hay hoy día, vivos y recién contados, siete Pascuales Duarte, once Camilos Cela... (Cela 1987: 48)”. Esto tiene mayor importancia de la que podría suponerse, puesto que el viajero o el vagabundo, si lo prefieren, esta siempre con los juegos de palabras, las preguntas y respuestas, pasmado ante la naturaleza y la materia de la que se hacen los seres humanos.



1965

Londres

The Family of / Pascual Duarte / Camilo José Cela /
Translated from the Spanish / and with an Introduction by /
Anthony Kerrigan / Weidenfeld and Nicolson / 20 New
Bond Street London W 1
First published in Great Britain, 1965
Printed in the United States of America. ¿Boston?
XX. 166p., 19, 5 cm. Tela ladrillo.
PD XXV, 48.
Tercera edición en lengua inglesa.

Cada Pascual Duarte, de su padre y de su madre, como los Camilos, que no tienen por qué tener afición a la muerte. Es en la segunda visita larga a la Alcarria donde el autor se muestra más familiar, tal vez aquejado de nostalgia. No es un error evocar un momento en el que mira a Pascual Duarte desde la encrucijada de los caminos. Cela hace balance y se encuentra con los nombres de los desaparecidos, los niños que le asombraron y que ya son hombres, y las tierras que le acogen de nuevo, después de haber guardado memoria de su paso. Es un viaje sentimental, con un resultado diferente al literario, pero en el que el autor se encuentra con sus personajes, los saluda o recuerda, brinda con ellos o los compadece. Ha pasado tanto tiempo que todos se felicitan de poder estar juntos de nuevo. En este concierto, destaca uno de sus hijos literarios, Pascual Duarte, que tuvo una historia desgraciada, pero el autor lo conserva entre sus recuerdos positivos, porque de él solo, aprendió tanto como de todos los demás juntos. *La familia de Pascual Duarte* fue su primera novela y la que a lo largo de su vida, de forma constante, es recordada, traducida y evocada.

10. EL PENSAMIENTO DE PASCUALILLO

Se muestra la vigencia del asesino en serie en la más rabiosa actualidad en el periódico *El País* de Madrid del lunes 25 de julio de 2011. Habla del doble atentado de un lobo solitario de la ultraderecha, en Noruega, que ha acabado con la vida de 76 personas. La mayoría jóvenes del partido laborista que estaban de vacaciones en la isla de Utoya. El comentarista José Juan Toharia, en un artículo publicado en la página 4 de Internacional, que titula: “*Palabras como puños, puños sin palabras*”, dice del presunto autor Anders Behring Breivik, de 32 años, noruego, rubio y bien parecido, en el primer párrafo: “Es blanco, cristiano, de clase media, culto, con buenos modales, conservador. Y, además, un fanático asesino en serie”.

¡Hay que ver la vigencia de lo que descubrió Cela por los años 39 ó 40 del pasado siglo! En 1951, cuando la primera edición en Toledo de *El gallego y su cuadrilla*, según dice en el prólogo de la edición consultada, en el apunte dedicado a Sebastiana del Castillo ya es conciente de la capacidad comparativa e ilustradora de su Pascual. De hecho también en el primer párrafo así lo determina:

La joven Sebastiana, que murió de veinte años no cumplidos, nació en Javalquinto, un pequeño pueblo de Sierra Morena, y fue un típico Pascual Duarte, un ser hecho para atropellar y destrozar todo lo que oliese a vivo (Cela 1999: 308).

Entender a la criatura de Cela es estudiar y compararla con los monstruos. Breivik, este monstruo noruego, que cuenta su historia en un documento colgado en Internet que titula *2083: Una declaración de independencia europea*, que tiene 1500 páginas de extensión, afirma que el móvil es su particular cruzada contra lo que considera una invasión del Islam en Europa a través de la inmigración. Se considera un guerrero de Dios y dice haberse inspirado en el terrorista Unabomber. (*El País*, p. 2, 25/07/11).

El profesor Vicente Garrido Genovés, de la Universidad de Valencia, es una de las autoridades sobre criminales en serie en España. Fue el primero en trazar el perfil psicológico de los criminales Joaquín Ferrándiz, el asesino de mujeres de Castellón y de Alfredo Galán, el asesino de la Baraja.

Afirma Garrido:

En la *motivación del terror* hay asesinos paranoicos que buscan una meta absurda. Como es reprender a una organización o castigar a la sociedad entera. Los que envían o ponen bombas para matar a una persona que se encuentra con el artefacto, bien porque la recibe en el correo o bien porque estalla a su lado, entran en esta categoría (Garrido 2007: 51).

Hay cierta *motivación del terror* en Pascual. El problema de las definiciones de los grandes asesinos seriales es que no son puras. Hay que actuar por aproximación, por lo que cada uno tiene más de otro. Se encuentran asesinos organizados y desorganizados a la vez, criminales sexuales y vengadores sociales, el peregrino con una misión que es librar de prostitución la tierra y el que quiere vengar una vieja cuenta. Pascual no pone bombas, pero seguro que quiere reprender a alguna organización y con mayor seguridad todavía, castigar a la sociedad entera.

Hay dos famosos asesinos de este tipo [*del terror*], ambos en Estados Unidos. El primero, George Metesky, fue la primera persona detenida gracias a un perfil psicológico desarrollado por el doctor Brussel a petición de la policía. Le apodaron el *Loco de las Bombas*, porque durante 20 años (1940-1957) estuvo poniendo bombas de potencia moderada en la ciudad de Nueva York para protestar por la iniquidad que la compañía Edison había mostrado al no darle una indemnización a la que creía que tenía derecho (Garrido 2007: 51).

El otro famoso asesino serial que utilizó las bombas fue el célebre Unabomber:

Unabomber, Theodore Kaczynski, quien todavía aterrorizó al público más tiempo que Metesky, desde mayo de 1978 hasta abril de 1995, ya que hemos de considerar que éste se abstuvo de poner bombas durante el periodo en que su país permaneció en guerra, por “responsabilidad” según él mismo anunció en una carta. El apodo de Unabomber le vino de que al principio enviaba sus bombas postales a universidades y aerolíneas⁴². En total mató a tres personas e hirió a otras veintitrés en nueve estados diferentes. Sus víctimas predilectas eran profesores de universidad y científicos... (Garrido 2007: 52).

Pascual Duarte escribe sus recuerdos o recuerda su vida desde el punto y hora que le interesa y en eso coincide con Unabomber. Como buen asesino alienta la frustración de sentirse excluido de la sociedad. Unabomber era un hombre brillante que vivía en una cabaña, de espaldas al mundo hasta que descubre que su actividad criminal puede conferirle una repercusión que le da un orgullo de criminal importante. Unabomber escribe una carta a su madre en la que la llama “perra”, lo que lo iguala con el maltrato que aplica Pascual a la suya, y rompió con su hermano cuando éste se casó y se dedicó a su vida profesional. Son puntos de coincidencia.

Pascual escribe un manuscrito con sus vivencias y Unabomber obliga al *Washington Post* a publicar su *Manifiesto*, un panfleto en el que expone sus ideas y que al cabo será fatal para él: muchas de las cosas que dice son reconocidas por su hermano que le denuncia. El FBI consigue su captura en 1996.

⁴² Del inglés, universidad, *university* (UN); y línea aérea, *airline* (A).

El jurado que lo juzgó, lo consideró culpable, pese al dictamen de los peritos que lo declararon esquizofrénico paranoide. Fue condenado a cadena perpetua y sigue encerrado por ello.

Una vez que vuelca sus resentimientos y recuerdos, Pascual quiere aliviarse de su compañía y decide mandarlos a un amigo del Conde de Torremejía. Saca su mejor prosa y escribe de forma educada:

Usted me dispensará de que le envíe este largo relato en compañía de esta carta, también larga para lo que es, pero como resulta que de los amigos de don Jesús González de la Riva (que Dios haya perdonado, como a buen seguro él me perdonó a mí) es usted el único del que guardo memoria de las señas, a usted quiero dirigirlo por librarme de su compañía, que me quema sólo de pensar que haya podido escribirlo (Cela 1977: 07).

Como tantas veces el que escribe o dice la verdad se arrepiente. Siente tentaciones de arrojar lo escrito al fuego o incluso sufre que le quema en las manos. Ha pasado el trago de evocarlo pero no aguanta el martirio de tenerlo. Así que cualquier alma buena le vale de destino: que vaya a manos de otro, que le dará su justo valor. También, no nos engañemos, eso significa el principio del reconocimiento. La obra tendrá al fin lectores y el rastro de Pascual hará senda en la tierra. El autor ha buscado una buena razón para justificarse: que otros aprendan en él lo que él no ha sabido hasta que fue demasiado tarde:

...y para evitar el que lo tire en un momento de tristeza, de los que Dios quiere darme muchos por estas fechas, y prive de esa manera a algunos de aprender lo que yo no he sabido hasta que ha sido ya demasiado tarde (Cela 1977: 07).

Al fin y al cabo esto es una confesión pública y no hay otra cosa que guste más a los *serial killer*:

Voy a explicarme un poco. Como desgraciadamente no se me oculta que mi recuerdo más ha de tener de maldito que de cosa alguna, y como quiero descargar, en lo que pueda, mi conciencia con esta pública confesión, que no es poca penitencia, es por lo que me he inclinado a relatar algo de lo que me acuerdo de mi vida (Cela 1977: 07).

El profesor Garrido propone una tesis para entender el fondo común de estos grandes criminales, en cuya tela de araña creo yo, que encajan gentes muy diversas, que desgraciadamente, no cumplen los requisitos básicos como elegir frecuentemente víctimas desconocidas, pero como Pascual, pueden y deben ser considerados asesinos en serie:

Mi tesis es que, con independencia de cuál sea el motivo, en todos los casos hay un auténtico común denominador, o si se prefiere, una razón primigenia: el asesino en serie quiere ser otra persona, alguien capaz de ejercer una influencia brutal en su ambiente, una influencia que le proporcione una nueva identidad. Esa identidad es algo de consumo personal, que le otorga un poder más satisfactorio que cualquier otra experiencia que pueda tener. Para él, el yo asesino se convierte en la persona que realmente es, mientras que la identidad externa le sirve para pasar desapercibido (Garrido: 2007: 15).

En general, los asesinos sienten cierto pudor al referirse a los auténticos motivos de sus crímenes. En el caso de Pascual lo que hace es evitar aquello que lo pone en un aprieto haciendo uso de la memoria selectiva: sólo aquello que tolera....” Porque otra parte hubo que al intentar contarla sentía tan grandes arcadas en el alma que preferí callármela y ahora olvidarla (Cela 1977: 07).

Comunica Pascual el fin de su relato porque lo considera agotado y deja a la imaginación del lector el final de su peripecia, con ello dota de mayor fantasía su narración:

...suspendo definitivamente el seguir escribiendo para dejar a su imaginación la reconstrucción de lo que quede todavía de vida, reconstrucción que no ha de ser difícil, porque, a más de ser

poco seguramente, entre estas cuatro paredes no creo que grandes nuevas cosas me hayan de suceder (Cela 1977 : 08).

En la reflexión sobre su vida, Pascual acepta incluso la solución final, la pena de muerte. Conoce bien lo que ha hecho y se siente capaz de repetirlo: “... tal vez sea mejor que hagan conmigo lo que está dispuesto, porque es más que probable que si no lo hicieran volviera a las andadas” (Cela 1977: 08).

En su gramática parda, en su filosofía de andar por casa, el reo afirma que la humanidad está dividida al menos en dos clases de hombres, unos con suerte y otros con la suerte de espaldas:

Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda por el camino de los cardos y las chumberas. Aquéllos gozan de un mirar sereno y al aroma de su felicidad sonríen con la cara del inocente; estos otros sufren del sol violento de la llanura y arrugan el ceño como las alimañas... (Cela 1977: 15).

Hijo de una casta, la más baja de la tierra, la de los que viven por su mano, Pascual se sabe señalado desde la cuna. Su nacimiento no le ayudará y el tipo de adorno para sus carnes le señala de forma imborrable. Los tatuajes, además, en la fecha en la que escribe son puramente de gente baja, soldados de fortuna, convictos, que se graban el infortunio en su propia piel: “Hay mucha diferencia entre adornarse las carnes con arbol y colonia, y hacerlo con tatuajes que después nadie ha de borrar ya” (Cela 1977: 15). El siguiente comentario de Pascual revela un odio oculto hacia su propia familia. Con ello alerta de una de las causas de la violencia que le atenaza.

En una de las habitaciones dormíamos yo y mi mujer, y en la otra mis padres hasta que Dios, o quién sabe si el diablo, quiso llevárselos (Cela 1977: 19).

Dice José Sanmartín, a la sazón director del Centro Reina Sofía para el estudio de la violencia, que no hay que negarse a ver la realidad y acto seguido, añade:

La familia es, sobre todo, la unidad básica de socialización en el amor; pero la violencia está también presente en ella. Y lo está en un grado tal que autores como Gelles y Straus llegan a decir que la familia es la institución más violenta de nuestra sociedad, con excepción del ejército en tiempos de guerra (Sanmartín 2000: 45).

El exabrupto de Pascual delata que ha sido maltratado en su infancia, que aquellos que lo engendraron fueron duros con él. El maltrato infantil es una constante en la creación de violencia.

Deben haber sido infinidad los niños que, a lo largo de la historia, han sufrido malos tratos institucionalizados y ritualizados que han concluido con su muerte. Muchos han sido también los niños victimizados sin rito alguno por sus propios padres entre las cuatro paredes de su funesto hogar: A estos –víctimas muchas veces silenciosas y silenciadas de la historia- no les ha cabido siquiera el triste consuelo de haber sido maltratados para mayor gloria de alguna divinidad cruel (Sanmartín 2000: 68).

La mera existencia conforma a Pascual en su ser y en su carácter. La constante obligación de visitar la cuadra que es un lugar indeseable le hace depender de ella para su buen estado psíquico. El reo escribe con dolor que privarle de aquel olor inmundado de la cuadra lóbrega le crea ansiedad:

La cuadra era lo peor; era lóbrega y oscura, y en sus paredes estaba empapado el mismo olor a bestia muerta que desprendía el despeñadero cuando allá por el mes de mayo comenzaban los animales a criar la carroña que los cuervos habíanse de comer. Es extraño pero, de mozo, si me privaban de aquel olor me entraban unas angustias como de muerte (Cela 1977: 20).

Esa obligación, las tareas asignadas al niño Pascual y al joven Pascual, le hacen víctima de maltrato. Especifica el profesor Sanmartín:

Posiblemente el mismo daño psicológico podría causársele al niño si se ignorara su existencia. Es decir, no solo se le maltrata emocionalmente cuando se actúa contra él, sino cuando no se realizan acciones necesarias para su normal desarrollo psicológico. Dicho de forma general: el daño (y no sólo el psicológico) puede ser causado porque se actúa para ocasionarlo o porque no se actúa para evitarlo. Con un nuevo ejemplo, se puede causar daño a un niño que se golpea, pero también si se descuida su nutrición o aseo personal. Esta forma de maltrato es el denominado “abandono” o “negligencia” (Sanmartín 2000: 75).

La ciudad es quizá la tierra prometida, pero en cualquier caso el escape obligado, la única salida. Hay que salir de pueblo para sentir el ánimo renovado, para hacer la mili o casarse, para ir de excursión o dar curso a la esperanza, y todo eso, de espaldas a los hombres de ciudad que ignoran a un campesino en su deseo de progreso, pero que también son capaces de ningunear a un muchacho, un simple joven con su caña de pescar y la ilusión de ser comprendido.

Volvemos al viejo catecismo: tesón y virilidad. El hombre del campo mira al cielo y fía su cosecha a fuerzas inabarcables. Dentro de eso conviene diferenciarse de la debilidad y por sistema de ser tachado de poco viril: “Sin embargo, la pesca siempre me pareció pasatiempo poco de hombres, y las más de las veces dedicaba mis ocios a la caza” (Cela 1977: 22).

La caza por el contrario es actividad de machos. Lo primero a destacar es que siempre hay sangre y se precisa habilidad con las armas. Desde tiempo inmemorial, la caza está prestigiada con una ración extra de hombría. El hombre es un viejo cazador. Y en esta actividad, como en ninguna, entrena sus impulsos y tendencias. La posesión de animales le convierte en un pequeño propietario, igual en alguna pequeña cosa al terrateniente, puesto que manda sobre vidas y haciendas, aunque sea la existencia de una mísera

perdiguera. Así lo piensa Pascual: “Tenía una perrilla perdiguera -La Chispa-, medio ruin, medio bravía, pero que se entendía muy bien conmigo” (Cela 1977: 22).

La actuación del maltratador en la familia suele deberse a procesos complejos, Sanmartín en su estudio *La violencia y sus claves* nos ilustra:

Los fenómenos psicosociales son muy complejos. No suelen tener una sola causa. Suelen nacer de la interacción de variables muy diversas y complejas. Los ámbitos donde las causas de la violencia contra los niños aparecen suelen encajarse unos dentro de otros. El agresor se inserta en la familia, aportando a ella su herencia particular (por ejemplo, la experiencia de haber sufrido malos tratos durante su infancia o de abusar del alcohol). Esta familia, en la que puede haber a su vez reacciones de aversión entre padres e hijos, tiene un entorno constituido por estructuras formales o informales (vecindario, lugar de trabajo, etc). alguna de estas estructuras puede ser desfavorable para la familia en cuestión, por ejemplo, la familia puede vivir hacinada si la vivienda en que habita tiene unas dimensiones reducidas. Finalmente, el individuo, la familia en que se integra y el contexto social en que ésta encaja, se insertan en un contexto cultural que puede estar presidido, por ejemplo, por el principio de que los hijos son propiedad de los padres y de que, como decía Aristóteles, es justo hacer lo que se quiera con lo que es propio (Sanmartín 2000: 88).

El padre de Pascual, según sus recuerdos, era ligero de mano y solía descargar sobre su mujer y el niño cualquier tropiezo de la fortuna. Les pegaba con furia y sin piedad, hasta el punto que lograba que la mujer se lo devolviera siempre que podía aprovecharse de alguna debilidad, como la de estar bebido.

Cuando se enfurecía, cosa que le ocurría con mayor frecuencia de lo que se necesitaba, nos pegaba a mi madre y a mí las grandes palizas por cualquiera la cosa, palizas que mi madre procuraba devolverle por ver de corregirlo (Cela 1977: 25).

En *La Familia de Pascual Duarte* era tan bravucón el macho como la hembra, el padre que la madre, que conocían solo el mismo lenguaje para ponerse a caldo. En ese ambiente no es de extrañar que se reforzaran las tendencias psicopáticas de Pascualillo.

El padre presentaba todos los requisitos para vivir de la delincuencia y aunque durante un largo periodo goza de la suerte de quienes viven en la frontera o la frecuentan y la violan con pequeños alijos, al final las fuerzas del orden deciden terminar con su industria.

Lo guardaron por contrabandista; por lo visto había sido su oficio durante muchos años, pero como el cántaro que mucho va a la fuente acaba por romperse, y como no hay oficio sin quiebra, ni atajo sin trabajo, un buen día, a lo mejor cuando menos lo pensaba –que la confianza es lo que pierde a los valientes-, le siguieron los carabineros, le descubrieron el alijo, y lo mandaron a presidio (Cela 1977: 26).

La ausencia del padre complica la existencia en lo material pero facilita la convivencia. La madre se apaña sin mayor desgobierno que quitarle una patata al guiso y ocupar con confianza el centro de la cama echando la pierna adelante sin miedo al gruñido o al palo. La casa no aumenta ninguna de sus virtudes pero pierde un foco de tensión.

Los padres de Pascual no eran buen ejemplo ni para él ni para nadie, sobre que no se tenían gran estima, se trataban con muy escasa educación y ninguna virtud. La pobreza era un constante azote con la enfermedad y la desesperanza. Por si todo fuera poco se revelaban contra los designios de la providencia, cosas de las que aprendió Pascual para su mal.

Se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba –defectos todos ellos que para mi desgracia hube de heredar (Cela 1977: 27).

La madre no había aprendido a leer y el padre hacía de esta frustración constante motivo de pelea. A cuento de la carencia la insultaba y la señora, que llevaba muy dentro este dolor, reaccionaba hecha una furia.

Mi madre no sabía ni leer ni escribir; mi padre sí, y tan orgulloso estaba de ello que se lo echaba en cara cada lunes y cada martes y, con frecuencia y aunque no viniera a cuento, solía llamarla ignorante, ofensa gravísima para mi madre, que se ponía como un basilisco (Cela 1977: 27).

Pascual aprende a quitarse de en medio y dejar a los padres con sus querellas. Es el único medio de no salir lesionado y de no acabar pagando las disputas de sus mayores.

Pascual los daba por perdidos, a los dos; y *salía de naja*, que era huir sin mirar atrás.

Un pobre chaval perdido en medio del campo español, hijo de un portugués contrabandista y una mujer analfabeta, endurecidos en su abandono, viviendo juntos más para seguir odiándose que por quererse. Era la escuela perfecta del pequeño monstruo extremeño.

La verdad es que la vida en mi familia poco tenía de placentera, pero como no nos es dado escoger, sino que ya –y aun antes de nacer- estamos destinados unos a un lado y otros a otro, procuraba conformarme con lo que me había tocado, que era la única manera de no desesperar (Cela 1977: 28).

Pascual desarrolla un modo de ver la vida con el que procura mantenerse frío, siempre al otro lado de la tragedia, que como no tiene ninguna forma de ser evitada, hay que hacer como que no afecta. Las palizas paternas eran inevitables, lo único discutible era la capacidad de huir de ellas. La formación cultural aparecía en el horizonte como una promesa lejana, impedida por la madre resentida, que nada había aprendido, y que su existencia rota apartaba todavía más de la generosidad de un futuro para su hijo.

El único que seguía entendiendo, pese a su brutalidad, la escuela como el único camino era el padre, tan denostado, por todo lo demás: ausencia de amor filial, escasez de amor

conyugal, empleo de delincuente, escaso arraigo social, ninguna preocupación por el futuro de la prole:

Mi madre no quería que fuese a la escuela y siempre que tenía ocasión, y aun a veces sin tenerla, solía decirme que para no salir en la vida de pobre no valía la pena aprender nada. Dio en terreno abonado, porque a mi tampoco me seducía la asistencia a las clases... (Cela 1977: 29).

Un trabajador de doce años. El Lazarillo de Tormes, cuando se lanza al camino, tiene ocho, y cuando deja al ciego solo, para que se parta la crisma al saltar contra el muro, únicamente tiene diez. No obstante no hay humano sin ternura. El padre siente crecer su compromiso con los hijos a partir del nacimiento de la niña que le sorprende y le fascina:

Mi padre se sentaba en el suelo, a la vera del cajón, y mirando para la hija se le pasaban las horas, con una cara de enamorado como decía la señora Engracia, que a mi casi me hacía olvidar su verdadero sistema (Cela 1977: 32).

En casa de Pascual se remueve el querer. La niña hace el milagro y la familia Duarte se mira con mayor atención, aunque no se olvide que los viejos rencores están en el alma sin alterarse ni borrarse: “¡Misterios de la manera de ser de los mortales que tanto aborrecen de lo que tienen para después echarlo de menos!” (Cela 1977: 32).

Hasta Pascual se ennoblece de aquel amor desinteresado. El nacimiento de Rosario es una epifanía. La niña les trae a todos una época mejor, donde cada uno cultiva algo bueno de sí, empujado por el regalo hermoso de la vida: un bebé con todas las potencialidades abiertas.

La forma de vivir en casa se humanizó algo. Se distanció la vara y aunque no hay recuento de ningún beso, los Duarte giraban más alrededor de las sonrisas de la pequeña que del escaso futuro del padre.

Rosario creció, llegó a ser casi una mocita, y en cuanto reparamos en ella dimos a observar que era más avisada que un lagarto, y como en mi familia nunca nos diera a nadie por hacer uso de los sesos para el objeto que nos fueron dados, pronto la niña se hizo la reina de la casa y nos hacía andar a todos más derechos que varas (Cela 1977: 32).

Durante un tiempo feliz la niña parece dominar el movimiento de la casa. Una especie de comedia musical que se desprende del contento del cabeza de familia y abarca a todos. Ella emplea su capacidad de seducción y demuestra que todo lo que necesita el grupo es un líder.

Es curioso pensar que mi padre, que a bruto y cabezón ganaban muy pocos, era a ella la única persona que escuchaba; bastaba una mirada de Rosario para calmar sus iras, y en más de una ocasión buenos golpes se ahorraron con su sola presencia. ¡Quién iba a suponer que aquel hombrón lo había de dominar una tierna criatura! (Cela 1977: 34).

El mayor ogro se amansa con ternura. La capacidad de la niña de corregir al padre va en relación directa con su indefensión y su vulnerabilidad. El bruto tiene que afilar sus uñas para no herirla. Toda la casa se revoluciona y a los periodos duros sucede, de creer a Pascual, un tiempo de maldición suspendida.

No bien se puso buena, y cuando la alegría volvía otra vez a casa de mis padres, que en lo único que estaban acordes era en su preocupación por la hija, volvió a hacer el pirata la muy zorra, a llenarse la talega con los ahorros del pobre y sin más reverencias, y como a la francesa, volvió a levantar el vuelo y a marcharse, esta vez camino de Almendralejo, donde paró en casa de Nieves la Madrileña (Cela 1977: 35).

Rosario tomó la medida a la casa y en un mundo de machos acabó haciendo lo que le dio la real gana. Como era el ojo derecho de papá todo se lo consintieron, incluso ser ligera de ingre y vivir para sus deseos.

...no tenía mejor oficio que su cara (el Estirao) porque, como las mujeres tan memas son que lo mantenían, el hombre prefería no trabajar, cosa que si me parece mal, no sé si será porque yo nunca tuve ocasión de hacer (Cela 1977: 35).

Toda mujer que vende sus favores en aquella época parece destinada a regalarlos por el mismo sistema. El Estirao suena a proxeneta o guapo de burdel. Las mujeres dan en él con un mantenido, uno acostumbrado a que corran con sus gastos y que se meten en la vida de las hembras para explotarlas.

Según cuentan, en tiempos anduviera de novillero por la plazas andaluzas; yo no sé si creerlo porque no me parecía hombre valiente más que con las mujeres, pero como éstas, y mi hermana entre ellas, se lo creían a pies juntillas, él se daba la gran vida, porque ya sabe usted lo mucho que dan en valorar las mujeres a los toreros. En una ocasión, andando yo a la perdiz bordeando la finca de Los Jarales –de don Jesús- me tropecé con él, que por tomar el aire se había ido de Almendralejo medio millar de pasos por el monte; iba muy bien vestido con su terno café, con su visera y con un mimbre en la mano. Nos saludamos y el muy ladino como viera que no le preguntaba por mi hermana, quería tirarme de la lengua por ver de colocarme las frasecitas; yo resistía y él debió de notar que me achicaba porque sin más ni más y como quien no quiere la cosa, cuando teníamos mano sobre mano para marcharnos, me soltó:

-¿Y la Rosario?

- Tú lo sabrás

-¿Yo?

-¡Hombre! ¡Si no lo sabes tú!

-¿Y por qué he de saberlo?

Lo decía tan serio que cualquiera diría que no había mentido en su vida; me molestaba hablar con él de la Rosario, ya ve usted lo que son las cosas (Cela 1977: 35-36).

Pascual siente un querer impropio por su hermana y celos de varón como se desprende de este encuentro con la pareja sentimental de ella. Es el choque de dos rivales que se repelen, pero también el aliento de sentimientos confusos. Pascual se da cuenta de que

no debe tener esa atracción por su hermana pero no puede evitarlo. Un hogar sin intimidad como fue el de Pascual, donde se crece hacinado, facilita la confusión de sentimientos y la perversión de las personas. Rosario salió directa para la casa de La Madrileña y Pascual para ganarse el aposento en una celda.

A mí me ganaba por la palabra pero si hubiéramos acabado por llegar a las manos le juro a usted por mis muertos que lo mataba antes de que me tocara un pelo. Yo me quise enfriar porque me conocía la carácter y porque de hombre a hombre no está bien reñir con una escopeta en la mano cuando el otro no la tiene (Cela 1977: 37).

Pascual revela un sentido de la justicia y del equilibrio. No es un jugador de ventaja ni un tahúr de medio pelo. Pascual es un varón de pelo en pecho al que le llegan los retos. Puede decirse que al explotador de su hermana lo tiene sentenciado de antiguo, aproximadamente dos minutos después de conocerlo. Es cierto que se le escapa por las rendijas como agua entre los dedos, pero es más cierto que llegará el día en el que muera como un lagarto.

Desde aquel día siempre que veía a don Manuel lo saludaba y le besaba la mano, pero cuando me casé hubo de decirme mi mujer que parecía marica haciendo tales cosas y, claro es, ya no pude saludarlo más; después me enteré que don Manuel había dicho de mí que era talmente como una rosa en un estercolero y bien sabe Dios qué ganas me entraron de ahogarlo en aquel momento; después se me fue pasando y, como soy de natural violento, pero pronto, acabé por olvidarlo, porque además, y pensándolo bien, nunca estuve muy seguro de haber entendido a derechas; a lo mejor don Manuel no había dicho nada –a la gente no hay que creerla todo lo que cuenta- y aunque lo hubiera dicho ... ¡Quién sabe lo que hubiera querido decir! ¡Quién sabe si no había querido decir lo que yo entendí! (Cela 1977: 41).

Don Manuel es el cura que supo hablarle a Pascual en el momento de la muerte de su padre y consiguió llegarle tan adentro removiendo un seguro sentimiento religioso. Intenta sacar cosas buenas de sí mismo pero su entorno se lo impide. Desde la mirada de

su hembra que le parece mal que salude a la iglesia con un besamanos, hasta la crítica floja de lo que el párroco dijo de su apariencia de chiquillo, en un mundo de adultos incómodo y forzado. Por tanto Pascual preserva cierta parte de su sentir y alienta un deseo de prosperar que cuando lo encuentra le da rubor.

De los sentimientos más puros puede decirse que son lo que surgen por su hermanastro Mario, el niño deficiente, que murió antes de cumplir los diez años, sin llegar a hablar ni andar: “Si Mario hubiera tenido sentido cuando dejó este valle de lágrimas, a buen seguro que no se hubiera marchado muy satisfecho de él” (Cela 1977: 41).

Amaba a su hermano por indefenso y por ese sentimiento natural de la justicia. Que Pascual fuera un niño marcado y violento no quiere decir que no albergara otras posibilidades que no llegan a desarrollarse. El hermanastro discapacitado llama a lo que mejor tiene Pascual que se pone en su defensa y habla de Mario con ruda ternura. El peor momento de la existencia de aquel lo evoca con enorme tristeza y compasión:

...hasta que un día -teniendo la criatura cuatro años- la suerte se volvió tan de su contra que, sin haberlo buscado ni deseado, sin a nadie haber molestado y sin haber tentado a Dios, un guarro (con perdón) le comió las dos orejas (Cela 1977: 42).

Este era un hecho relativamente frecuente en la España rural en la que familias y animales vivían revueltos y la vida de unos dependía de los otros. En algunas casas puede decirse sin gazmoñería que la habitación principal era la cuadra. De modo que no es extraño que un pequeño desvalido, indefenso, que solo puede culebrear y arrastrarse por los pasillos sufra el ataque de un cerdo, que a todas horas se encuentra con él, pasando a ser este horrible episodio un verdadero accidente doméstico.

La reacción de los habitantes de la casa es de resignación. El niño discapacitado vino sin ser llamado y sus problemas lo convierten en un castigo infinito. Los mayores de la casa se olvidan, según Pascual, de la caridad sorprendidos por la rareza del engendro. Gente dura con más conchas que un galápago. Para Pascual el espectáculo significa otra cosa:

Me acuerdo que un día –era un domingo- en una de esas temblequeras tanto espanto llevaba y tanta rabia dentro, que en su huida le dio por atacar –Dios sabría por qué- al señor Rafael que en casa estaba porque, desde la muerte de mi padre, por ella entraba y salía como por terreno conquistado; no se le ocurriera peor cosa al pobre que morderle en una pierna al viejo, y nunca lo hubiera hecho, porque éste con la otra pierna le arreó tal patada en una de las cicatrices que lo dejó como muerto y sin sentido, manándole una agüilla que me dio por pensar que agotara la sangre. El vejete se reía como si hubiera hecho una hazaña y tal odio le tomé desde aquel día que, por mi gloria le juro que de no habérselo llevado Dios de mis alcances, me lo hubiera endiñado⁴³ en cuanto hubiera tenido ocasión para ello (Cela 1977: 43).

El espíritu de clan o de familia de Pascual hay que tenerlo presente. Respeta a los seres que favorecen al clan, como a su propia hermana, que la ve en funciones de madre con el engendro por el que siente debilidad, y odia a quienes son sus enemigos, como el anciano amante de la madre que golpea sin ningún miramiento. Ese impulso exacerbado lleva al crimen. El propio reo lo advierte: de haber podido, al vejete lo habría *endiñado*.

De mí puedo decir, y no me avergüenzo de ello, que sí lloré, así como mi hermana Rosario, y que tal odio llegué a cobrar a mi madre, y tan de prisa había de crecerme, que llegué a tener miedo de mí mismo (Cela 1977: 45).

De ese momento es la fijación en la memoria de Pascual del rechazo a la madre a la que ha vivido como una hembra desnaturalizada, es decir sin sentimientos maternos, capaz de abandonar el fruto de su entrañas al maltrato. Maltratando ella por dejación y permitiendo que otro maltrate al más débil, que además es su hijo.

⁴³ Endiñar: vulgarismo por “matar”.

Y he dicho madres, porque no siempre el agresor es el padre. Aunque se tenga socialmente esa imagen, no es cierto. Hay madres maltratadoras, lo que no debería sorprendernos si tenemos en cuenta que ha sido tradicionalmente la mujer la que ha pagado los platos rotos de un marido que quizá le pega, de una sociedad que le ha dado la espalda cuando ha tenido un hijo fuera del matrimonio y de una cultura que la ha discriminado negativamente con demasiada frecuencia. A determinadas mujeres se les acumulan los factores que les pueden inducir estrés y ellas mismas tienen debilitadas las habilidades necesarias y suficientes para poder controlarlo o, simplemente, carecen de ellas. A estas madres puede resultarles insufrible el llanto de su bebé cuando le están saliendo los dientes (Sanmartín 2000: 94).

¿Dónde comienza el conflicto de Pascual con la madre? Pronto será causa de su propia preocupación: aquella mujer seca que en su punto de mira pasa de la indiferencia al odio, se acaba convirtiendo en el enemigo principal de la casa.

Mucho me dio que pensar, en muchas veces, y aún ahora mismo si he de decir la verdad, el motivo de que a mi madre llegase a perderle el respeto primero y el cariño y las formas al andar de los años; mucho me dio que pensar, porque quería hacer un claro en la memoria que me dejase ver hacia qué tiempo dejó de ser una madre en mi corazón y hacia qué tiempo llegó después a convertírseme en un enemigo. En un enemigo rabioso, que no hay peor odio que el de la misma sangre; en un enemigo que me gastó toda la bilis, porque a nada se odia con más intensos bríos que a aquello a que uno se parece y uno llega a aborrecer el parecido (Cela 1977: 46).

Dado que es posible que en este nudo radique el grueso de la violencia conviene reflexionar sobre lo que el profesor Sanmartín precisa de las claves del violento.

Los biólogos, que creen que sólo con rascar en el cerebro de los agresores se encontrará la verdadera causa de su comportamiento violento, lo tienen fácil. En su forma externa, esta posición exonera de toda responsabilidad a la sociedad y adscribe a la biología del individuo la culpa por su violencia. En consecuencia, sólo será necesario actuar sobre la biología del individuo para eliminar el problema. En un tiempo, al individuo violento se le practicaron lobotomías. Hoy existen otras formas de control más sofisticadas, especialmente en forma de fármacos.

Quienes no somos biólogos lo tenemos más difícil. No ser biólogo no significa negarle a la biología del individuo un papel en la aparición de comportamientos como el violento. La biología, en este caso, es la fuente de la agresividad que, bajo la interacción con factores culturales, degenera en violencia (Sanmartín 2000: 98).

De la pasividad a la acción, de ser un niño receptivo, vulnerable, a un pequeño rebelde odiador, resentido por la crueldad, que tiene que soportar y estar al acecho, porque intuye que en algún lugar del futuro, está su gran desafío: será entonces él quien diga qué puesto ocupa. Mientras, divaga acerca de la razón de su furia.

Mario, el hermano discapacitado es el interpuesto, el pretexto para sacar a pasear al propio yo herido. La ausencia de amor de una madre es quizá el efecto más devastador de la infancia. Era una mujer hosca, reservada, dura, pero capaz de cierto grado de ternura, suficiente para que los niños alienten un equilibrio vital. Cuando la mujer es incapaz de sentimiento maternal, el hijo se hunde en la turbulencia de su desarrollo, amargado y ciego para nada que no sea su descontento.

Yo debía de andar por lo veintiocho o treinta años, y ella, que era algo más joven que mi hermana Rosario, por los veintiuno o veintidós; era alta, morena de color, negra de pelo, y tenía unos ojos tan profundos y tan negros que herían al mirar; tenía las carnes prietas y como endurecidas de saludable como estaba, y por el mucho desarrollo que mostraba cualquiera daría en pensar que se encontraba delante de una madre (Cela 1977: 48).

Pascual tiene conciencia de su primer amor y puntos de lascivia, una atracción completa que se sobrepone a las tragedias familiares. Los signos que le rodean, en especial Lola, la moza que se abre como una fruta madura, le anuncian que ha llegado el tiempo de cambiar de estado. En el mismo cementerio rompe el ritual de la atracción y chocan el uno con el otro.

El amor no podía representarse. Ni besos provocadores ni rasgado de ropa, pero la violencia animal tenía mejor pase: “La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven” (Cela 1977: 50).

El funcionario de la censura leería aquí que hubo un encuentro amoroso, pero que tuvo mayor motivo de reducir la rebeldía y establecer el control sobre la hembra que el rito de la reproducción. De modo que pasa el fino cedazo del censor, pero a la vez queda poético, como un verso. Se diría que aquel momento el sello del amor era una conducta violenta.

Afirma el profesor Sanmartín que uno nace agresivo, pero los factores ambientales le transforman en violento. Es decir que el ser humano viene con la violencia pre-instalada como el aparato de radio en algunos coches. La educación hace el resto. Pascual tiene un componente psicopático, pero también un natural obediente y comprensivo. Alguien que se lo gane por las buenas es capaz de generar dependencia y hacer de él un individuo apacible y fácil de contentar.

En algún momento, pues, de la evolución de la humanidad, nuestros antepasados debieron adquirir la violencia. La violencia del ser humano, por tanto, no está en sus genes, sino en el ambiente (Sanmartín 2000: 13).

Luego hay un momento en el que los seres humanos eligen el camino a seguir. Debe tratarse de un periodo largo con mucha variedad, quizá unos años en los que los cambios son posibles y el ambiente sugiere probar. Las teorías ambientalistas son muy depuradas e incluso para Sanmartín llegan al marxismo:

Hipótesis de este tipo han sido características de ideologías ambientalistas como el marxismo. Vienen a decir que el ser humano se vuelve agresivo cuando tiene propiedades que defender; pero que mientras comparte, no lo es. Por lo tanto, lo ideal –concluyen es abolir la propiedad privada (Sanmartín 2000: 16).

La cultura está según el profesor para modificar todo esto e incluso ganar la batalla. Frente al ambientalismo ramplón hay que decir que incluso lo innato es modificable culturalmente. Para algunos la biología nos hace agresivos, pero es la cultura la que nos hace pacíficos o violentos.

Considerar, pues, que la agresividad es innata en el ser humano no conlleva reconocer que, para el ser humano, es inevitable comportarse agresivamente. Para algo está la cultura (Sanmartín 2000: 17).

No es Pascual hombre de cultura, puesto que apenas sabe leer y escribir y algo de cuentas, pero le da vueltas a las cosas y analiza la situación en la que vive. Desde luego su madre lo parió con arrestos y en más de una ocasión le vemos echar el freno, pararse en seco y esperar. El primer pensamiento es defenderse a ultranza, pero quiere que no se rompa el paisaje, que continúe la rutina hasta que comprende que falta cultura y modales, que falta respeto entre los seres humanos. Su cultura es la de la casa pobre, la comida escasa, el mucho trabajo y el hacinamiento de los hermanos. Fruto de tanta escasez, el abuso de los niños y el maltrato. Padres que aman a sus hijos de una forma desviada y que se descubren abusando de ellos o llegando al maltrato en un rincón inmundo de la casa donde los aires psicopáticos alcanzan grandes vuelos, a base de ser empujados contra la pared.

No pocas veces el sacerdote ha sido un alivio para todas esas situaciones incestuosas, donde padres e hijos han sufrido juntos o compartidos secretos como las bestias. Para Pascual, el cura es una influencia positiva que le calma, ordena su cerebro y le limpia por dentro. Resulta que el maremagno de Pascual se calma con la confesión:

-Pues sí hijo; lo mejor es que os caséis. Dios os lo perdonará todo y, ante la vista de los hombres, incluso, ganáis en consideración. Un hijo habido fuera del matrimonio es un pecado y un baldón. Un hijo nacido de padres cristianamente casados es una bendición de Dios. Yo te arreglaré los papeles. ¿Sois primos?

-No señor.

Mejor. Vuelve dentro de quince días por aquí; yo te lo tendré todo preparado.

-Sí, señor.

-¿A dónde vas ahora?

-Pues ya ve usted. ¡A trabajar!

-¿Y no te querías confesar antes?

-Sí...

Me confesé, y me quedé suave y aplanado como si me hubieran dado un baño de agua caliente (Cela 1977: 59).

Suave donde había el picor de una piedra pómez, aplanado como expandido, entregado al albur y confiado. Pascual ha sido un joven abandonado a su esfuerzo y a la soledad, comido por sus malos instintos y acobardado por una vida familiar odiosa. La conquista del matrimonio y la esperanza de un hijo fueron en algún momento un banderín de enganche aunque no llegó a concretarse en una vida mejor.

Todas las personas acostumbradas al infortunio anuncian que sufren en cuanto cambia su suerte. El exceso de felicidad es para ellos agónico, peor que la ristra interminable de males a los que suelen estar expuestos. Casarse, tener un hijo sano, con cinco dedos en las manos y en los pies, normal por arriba y por abajo, que sonrío, sin manchas de antojos ni defectos visibles, que supone un regalo divino en casa de Lola y Pascual supone una preocupación constante. Tienen miedo de todo y celos del aire; el aire maldito, que al final lo cortará por dentro. El niño apenas vive once meses, los mejores y los más angustiosos de la vida de sus padres. La muerte del niño significa el enfrentamiento entre la personalidad emergente de Pascual y la decepción sin límites de la mujer que se enamoró de él. Fue un amor duro como una roca que se fraccionó, también de golpe, haciéndose pedazos pequeños y llevándose la última oportunidad de Pascual que le habría permitido salir del abismo.

Ya antes de casarse temió por el futuro incierto. Tal y como los mansos corderos que aceptan ir a su destino, así fue Pascual al altar, pese a que tenía la percepción de que aquello sería un fiasco, que traería dolor y sería el preludio de una gran desgracia, tal vez la que le llevaría a él mismo al degolladero:

...los corderos quizás piensen lo mismo al verse llevados al degolladero⁴⁴...De mí puedo decir que lo que se avecinaba momento hubo en que pensé que me había de hacer loquear. No sé si sería el olfato que me avisaba de la desgracia que me esperaba. Lo peor es que ese mismo olfato no me aseguraba mayor dicha si es que quedaba soltero (Cela 1977: 60).

Pascual se acobarda ante los caprichos del destino. Le da miedo reírse de lo malo que le pasa a los otros; no lo considera humano y además piensa que pueden castigarle por eso. Pascual se nos parece tanto y es tan humano como cualquiera de nosotros; nos da miedo mirarlo tan de cerca, como hacemos ahora, porque le comprendemos y pensamos que su tragedia puede afectarnos.

No está bien reírse de la desgracia del prójimo, se lo dice un hombre que fue muy desgraciado a lo largo de su vida; Dios castiga sin palo y sin piedra y, ya se sabe, quien a hierro mata... (Cela 1977: 63).

El reo se queja de la falta de misericordia. Los presos son seres tan vulnerables que les hacen daño hasta los juegos de los niños. Es cierto que los niños tratan a veces con sadismo a sus propios amigos y por supuesto a sus mascotas. Los personajes marcados por la sociedad, como los vagabundos o los presos, están también en la lista de sus víctimas preferidas.

⁴⁴ Degolladero: lugar para degollar reses. También es el cadalso donde se da muerte al delincuente. Pascual será degollado en el garrote y su comparación con el cordero, según Urrutia, próximo al sacrificio, no es casual.

¿Qué maligna crueldad despertará en los niños el olor de los presos?; nos miran como bichos raros con los ojos todos encendidos, con una sonrisilla viciosa y por la boca, como miran a la oveja que apuñalan en el matadero –esa oveja en cuya sangre caliente mojan las alpargatas-, o al perro que dejó quebrado el carro que pasó, ése perro que tocan con la varita por ver si está vivo todavía-, o a los cinco gatitos recién nacidos que se ahogan en el pilón, esos cinco gatitos a los que apedrean, esos cinco gatitos a los que sacan de vez en cuando por jugar, por prolongarles un poco la vida –¡tan mal los quieren!-, por evitar que dejen de sufrir demasiado pronto... (Cela 1977: 65).

Es fácil averiguar entre los pequeños por sus juegos crueles algunos futuros psicópatas desalmados. Esos niños que procuran la muerte a los gatitos e incluso la retrasan para que dure más la diversión, prácticamente están diagnosticados desde la infancia. Pascual mata a su perra prácticamente solo porque es el único bicho que lo quiere de verdad.

Una de las cosas que más odian los criminales son los chivatos, incluso los que son solo ruidosos o parlanchines. Nuestro reo se ensaña con el amigo que habla más de la cuenta insinuando que sabe demasiado de las vidas ajenas.

El manejo de la navaja es entonces un arte como el de la esgrima o como una esgrima menor, se si quiere, que quien domina hace agujeros que no se cierran ni con tres botones. El amigo tiene suerte y sale de la avería, pero con tres cicatrices tan grandes que para sacarles rédito se tendrá que dedicar a dar noticia de cuándo va a llover a sus compañeros labradores.

El pez muere por la boca, dicen, y dicen también que quien mucho habla mucho yerra, y que en boca cerrada no entran moscas, y a fe que algo de cierto para mi tengo que debe de haber en todo ello, porque si Zacarías se hubiera estado callado como Dios manda y no se hubiese metido en camisa de once varas, entonces se hubiera ahorrado un disgustillo y ahora el servir para anunciar la lluvia a los vecinos con sus tres cicatrices⁴⁵ (Cela 1977: 68).

⁴⁵ Debido a que las cicatrices pueden doler cuando aumenta la humedad relativa del aire.

Zacarías es como un entrenamiento, un teatro que se adelanta a las muertes que vendrán. En el horizonte se dibuja la sombra del monstruo al que entre todos ha ido obligando a nacer. Pascual solo quería ser un poblador más de aquella miseria, pero la cultura no estaba de su parte, la cultura le hizo tomar partido por el lado del verdugo: era una cultura mezquina, escasa y miserable; la cultura de los otros.

La madre era la última frontera. En la desgracia del primer aborto de Lola, su mujer y en la muerte del niño nacido, a los once meses, Pascual esperaba que la madre entendiera lo que estaba pasando que una ola de maldición se vencía sobre él sin darle ninguna oportunidad; pero la madre no estaba allí, tal vez no por maldad, sino por ignorancia, porque ya era una vieja insensible, después de haber sido una madre seca.

Mi madre no podía reprochar mi dolor, el dolor que en mi pecho dejara el hijo muerto, la criatura que en sus once meses fue talmente un lucero.
Se lo dije bien claro; todo lo claro que se puede hablar.
-El fuego ha de quemarnos a los dos, madre.
-¿Qué fuego?
-Ese fuego con el que usted está jugando.
Mi madre puso un gesto como extraño.
-¿Qué es lo que quieres ver?
-Que tenemos los hombres un corazón muy recio.
-Que para nada os sirve...
-¡Nos sirve para todo!
No entendía; mi madre no entendía. Me miraba, me hablaba... ¡Ay si no me mirara!
-¿Ves los lobos que tiran por el monte, el gavián que vuela hasta las nubes, la víbora que espera entre las piedras? (Cela 1977: 87).

Aunque quiere hacerse oír no lo consigue. Harto de soledad y angustia trata de llamar la atención con amenazas, que por cierto se van haciendo cada vez más reales. El joven labrador, padre truncado, marido dolorido, le está diciendo que al final ha entendido que todo sería mejor si intentara matarla, pero todavía no se atreve a formularlo con todas las letras.

-¡Pues peor que todos juntos es el hombre!
-¿Por qué me dices esto?
-¡Por nada!
-Pensé decirle:
-¡Porque os he de matar!
Pero la voz se me trabó en la lengua (Cela 1977: 67).

En el imaginario personal, la muerte es una posibilidad muy real; daros por muertos. En principio las tres mujeres, esposa, madre y hermana y luego media humanidad. Pascual el roto, os lo anuncia, Pascual el hastiado, el acosado, el criminal. Juega un papel de ignorante, pero en su cerebro el cuchillo ya ha hecho su recorrido. El mismo lo declara: lo ha pensado, sabe lo que ocurre y cómo se hace, hasta mecánicamente impecable. Pero todavía hay reparos sociales: la figura del asesino queda en carne viva. Sería fácil en el anonimato, pero nadie quiere que se le recuerde por haber matado a su madre, que en este caso está inerme en la cama.

Se mata sin pensar, bien probado lo tengo; a veces sin querer. Se odia intensamente ferozmente, y se abre la navaja, y con ella bien abierta se llega, descalzo, hasta la cama donde duerme el enemigo. Es de noche, pero por la ventana entra el claror de la luna; se ve bien. Sobre la cama está echado el muerto, el que va a ser el muerto. Uno lo mira, lo oye respirar; no se mueve, está quieto como si nada fuera a pasar. Como la alcoba es vieja, los muebles nos asustan con su crujir que puede despertarlo, que a lo mejor había de precipitar las puñaladas. El enemigo levanta un poco el embozo y se da la vuelta: sigue dormido. Su cuerpo abulta mucho; la ropa engaña. Uno se acerca cautelosamente: lo toca con la mano con cuidado. Está dormido, bien dormido: ni se había de enterar...

Pero no se puede matar así; es de asesinos. Y uno piensa volver sobre sus pasos, desandar lo ya andado. No; no es posible. Todo está muy pensado; es un instante, un corto instante y después... (Cela 1977: 89).

El asesino hunde el cuchillo sin arrepentimiento pero no se cree capaz de aguantar la mirada acusadora, el rechazo de los otros. Si quiere ajustar las cuentas y matar tendrá que acostumbrarse a huir lejos. A un lugar donde no se le conozca y pueda volver a odiar desde el principio, con odios renovados.

Cuando escribe sus memorias, el reo intenta dar una idea positiva de él. Se queja del triste final y añora la paz temprana, sin embargo nunca hizo por ella. Pascual es desde el principio uno que lo va buscando. Tanto con las mujeres como con los que quieren dominarlas. Así que esta jeremiada de añorar la tranquilidad es una reflexión para agradar al benefactor al que escribe:

Es probable que si la paz a mi me hubiera llegado algunos años antes, a estas alturas fuera, cuando menos, cartujo, porque tal luz vi en ella y tal bienestar, que dudo mucho que entonces no hubiera sido fascinado como ahora lo soy. Pero no quiso Dios que esto ocurriera y hoy me encuentro encerrado y con una condena sobre la cabeza que no sé qué sería mejor, si que cayera de una buena vez o que siguiera alargando esta agonía, a la que sin embargo me aferro con más cariño, si aún cupiese, que el que para aferrarme emplearía de ser suave mi vivir (Cela 1977: 91).

Luego está la situación del escritor. La historia de un criminal es argumento fuerte para la época. Si se quiere, el permiso para publicar se necesita la benevolencia del censor. Así que para contar la historia de un desalmado se exige que este abomine de ella y se declare convencido de que la buena vida es la establecida por el régimen reinante. De modo que Camilo por interés de que se publique, y Pascual por lo que caiga, incluido el indulto, hacen alarde de una supuesta renuncia expresa a la vida pasada en el pecado:

Son muchos treinta días seguidos dedicados a pensar en una sola cosa, dedicado a criar los más profundos remordimientos, solamente preocupado por la idea de que todo lo malo pasado ha de conducirnos al infierno...Envidio al ermitaño con la bondad en la cara, al pájaro del cielo, al pez del agua, incluso a la alimaña de entre los matorrales, porque tienen tranquila la memoria. ¡Mala cosa es el tiempo pasado en el pecado! (Cela 1977: 91).

El horror del asesinato, de la preparación del mismo, de la idea obsesiva de matar a la madre pueden ser tolerables si se abordan del lado de la enfermedad, del contagio repentino. Algo que cayó como una bomba, como traído por un virus mortal o una

locura pasajera, que afortunadamente ya se ha pasado, que está en el olvido. Ahora el reo cuenta los días para ser descabezado y lamenta su poco juicio dando la razón a los que le tienen preso. Camilo sabe que la única manera de colar lo no santo es dársela con queso, que además resulta de total veracidad: cualquiera en su situación habría hecho lo mismo, decir que aquello estaba superado: “No creo que sea pecado contar barbaridades de las que uno está arrepentido” (Cela 1977: 94).

Pascual hace un viaje a escape. Se va a Madrid y hasta La Coruña. Su propia vida le ahoga. Recorre un poco de mundo y descubre que puede vivirse fuera del pueblo con esfuerzo y sacrificio. Podría haber elegido volver y llevarse a su esposa; pero eligió volver y quedarse, porque nunca ha pretendido escapar a su destino.

...terminé mi tiempo de puerto de mar viviendo en casa de la Apache, en la calle del Papagayo, subiendo a la izquierda, donde serví un poco para todo, aunque mi principal trabajo se limitaba a poner de patitas en la calle a aquellos a quienes se les notaba que no iban más que a alborotar (Cela 1977: 101).

A la vuelta de su escapada a Madrid y La Coruña, Pascual encuentra rara a Lola, su mujer, quien resulta que se ha quedado embarazada. A estas alturas, Lola sabe qué puede esperar de Pascual, al que tiene un miedo de muerte. A base de caricias y presiones, Pascual logra que le diga quién es el hombre que la ha dejado embarazada. La Lola se lo dice, pero el esfuerzo la mata.

-¿Quién fue?

-¡El Estirao!

-¿El Estirao?

Lola no contestó.

Estaba muerta con la cabeza caída sobre el pecho y el pelo sobre la cara... (Cela 1977: 106).

Lola muere literalmente de miedo. Conoce bien a Pascual y sus explosiones de ira, sabe de lo que es capaz. También sabe que la ha hecho gorda: de todos los hombres con los que podía haber tenido relaciones, de todos con los que pudo engañar a Pascual, ha elegido el peor, el único que jamás perdonará. Ha elegido el gallo de todas las plumas, el impertinente retador con el que ha tenido roces por el territorio en el que no caben dos gallos a la vez, y por la hermana, con la que hay barrunto de incesto.

Pascual desata su ira y mata al Estirao, por lo que le cae una dura condena, pero su buen comportamiento le permite salir pronto. Son tiempos de turbulencias políticas, por lo que le dejan salir antes, y él se lamenta, porque el encierro le habría impedido cumplir su destino:

Si me hubiera portado mal hubiera estado en Chinchilla⁴⁶ los veintiocho años que me salieron; me hubiera podrido vivo como todos los presos, me hubiera aburrido hasta enloquecer, hubiera desesperado, hubiera maldecido de todo lo divino, me hubiera acabado por envenenar del todo, pero allí estaría, purgando lo cometido, libre de nuevos delitos de sangre, preso y cautivo –bien es verdad– pero con la cabeza tan segura sobre mis hombros como al nacer, libre de toda culpa, si no es el pecado original; si me hubiera portado ni fu ni fa, como todos sobre poco más o menos, los veintiocho años se hubieran convertido en catorce o dieciséis, mi madre se hubiera muerto de muerte natural para cuando yo consiguiese la libertad, mi hermana Rosario habría perdido ya su juventud, con su juventud su belleza y con su belleza su peligro... (Cela 1977: 113).

Si los tiempos hubieran sido apacibles y justos, Pascual habría vivido la muerte de su madre por motivos naturales tras las rejas y no habría tenido que matarla él, y también habría visto como su hermana Rosario perdía el veneno de su belleza, quedando inerme para él, sobre quien tanto poder ejercía.

⁴⁶ Chinchilla: penal de la provincia de Albacete, situado en el pueblo del mismo nombre, a once kilómetros de la capital de la provincia.

El viaje del regreso al pueblo lo hace con miedo en el alma. Al pasar por el cementerio se le hiela la sangre: allí hay uno al menos muerto por su mano. Pascual lleva el pensamiento puesto en su hermana Rosario. A él nadie le espera. No había nadie en la estación, porque todos lo creen condenado para muchos años. En su ausencia, en su casa, ha faltado el pan, y Rosario, que se acuerda de él cada día, y que con tanto mimo lo cuidó, se ha ido con un hombre para espantar el hambre y la soledad. Claro que uno cae en la meditación de lo poco que somos y Pascual hasta comprende, por rabia que le da, que las mujeres privadas de varón, buscan su apaño.

¡Me daba resquemor llegar al pueblo, así, solo, de noche, y pasar lo primero por junto al camposanto! ¡Parecía como si la Providencia se complaciera con ponérmelo delante, en hacerlo de propósito para forzarme a caer en la meditación de lo poco que somos! (Cela 1977: 118).

Allí está la que se alegra de lo mal que las cosas le van a Pascual. Quiere saber con quién está su hermana y se entera de boca de quien más odia, su madre:

-¿Quién es?

-El señorito Sebastián.

Creí morir. Hubiera dado dinero por haberme visto todavía en el penal (Cela 1977: 121).

De ser la tierra más grande, habría escapado; de ser alargada, se habría marchado a una punta. Pero la conciencia lo ocupa todo y la tierra es pequeña, redonda y achatada por los polos. En ella, Pascual no puede encontrar refugio para su culpa. Se da cuenta de que es absurdo escapar. En seguida comenzaron los preparativos: había llegado el momento; nada podía retrasarlo más.

La tierra que no fue bastante grande para huir de mi culpa... La tierra que no tuvo largura ni anchura suficiente para hacerse la muda ante el clamor de mi propia conciencia... (Cela 1977: 127).

El reo ha entrado en una etapa agitada, terminal. Tiene que cumplir su encargo. La noche es para velar las armas. El cuchillo de monte, con sus cachas de nácar relucía. Esperaba que surgiera la oportunidad, cualquiera puede entrenarse si lo quiere y la maldad le saldrá gratis. Se sentirá envalentonado por la práctica y la hoja ancha del cuchillo le dará confianza.

Estaba todo bien preparado, me pasé largas noches enteras pensando en lo mismo para envalentonarme, para tomar fuerzas; afilé el cuchillo de monte, con su larga y ancha hoja que se parecía a las hojas del maíz, con su canalito que la cruzaba, con sus cachas de nácar que le daban un aire retador. Sólo faltaba entonces emplazar la fecha; y después no titubear, no volverse atrás, llegar hasta el final costase lo que costase, mantener la calma..., y luego herir, herir sin pena, rápidamente, y huir, huir muy lejos, a La Coruña, huir donde nadie pudiera saberlo, donde se me permitiera vivir en paz esperando el olvido de las gentes, el olvido que me dejase volver para empezar a vivir de nuevo (Cela 1977: 130).

El cuchillo es el arma y por tanto una ayuda imprescindible. De modo que lo conoce bien, lo tiene observado de sobra. Sabe que el filo está en su punto, que tiene ancha la hoja, con el canalito para la sangre y las cachas de nácar, como si fueran un punto de pureza, algo de legitimidad en el impulso de la muerte. Se trata de herir sin pena, que Pascual ya sabe, y huir, sin mirar atrás, buscando nuevos horizontes donde el pasado no tenga valor; donde haya que empezar de cero. Un asesinato planeado desde la mayor frialdad, donde se piensa hasta cómo hacerlo desaparecer de la memoria y empezar de nuevo sin ningún recuerdo.

La conciencia no me remordería; no habría motivo. La conciencia sólo remuerde de las injusticias cometidas: de apalear un niño, de derribar una golondrina...los que vamos como adormecidos por una idea que nos obsesiona, no tenemos que arrepentirnos jamás, jamás nos remuerde la conciencia (Cela 1977: 130).

Pascual ya sabe mucho de sí mismo, de esa legión de “los que vamos como adormecidos por una idea que nos obsesiona” que a lo peor son el uno por cien de la población mundial y el veinticinco por cien de la población reclusa. A los que “no tenemos que arrepentirnos jamás, jamás nos remuerde la conciencia”. Esto solo lo sabe el que lo ha experimentado. No le pasa a la mayor parte de los seres humanos, sino a una minoría cualificada que tiene capacidad para elegir entre el bien y el mal; y son capaces de planificar el asesinato sin arrepentirse: “Estaba ya al alcance del brazo, profundamente dormida, ajena -¡Dios qué ajenos están siempre los asesinados a su suerte!- a todo lo que iba a pasar” (Cela 1977: 132).

En el momento en el que Pascual se decide y va con el cuchillo a la habitación de su madre, observa complacido como esta no lo espera ni está en guardia. La mayoría de las víctimas son sorprendidas por el asesino, ajenas a que ha llegado la última hora. Hasta una mujer resabiada como su madre, tiene sus horas de abandono al sueño y de completa vulnerabilidad; está allí, como él la imaginaba, para que la mate. No obstante la mano firme y la dureza de corazón, Pascual no puede evitar que su víctima despierte cuando se siente atacada. Y una vez consciente, se muestra dura en la pelea. Hasta araña y muerde.

Es justo el momento en el que se descuida y deja la garganta al aire, por la que penetra el filo del cuchillo cortando el hábito de la vida. Pascual siente la sangre loca golpeando en el suelo; la sangre que le dio el ser, la sangre espantada que huye de las venas de su

madre: el peor crimen de todos. Ya puede correr, porque le alcanzará el castigo; y el rechazo social. Volverse contra la madre es la mayor aberración, donde se demuestra que el proceso del monstruo ha concluido.

Pascual juega a valiente, a mozo retador y atrevido, pero eso que en la taberna es lo adecuado, en casa de su madre es mezquindad. La anciana es una mujer machacada por la vida, seca y fría como una piedra de mármol, pero ella le ha criado; lo ha parido y lo ha cuidado, hasta que se ha hecho hombre; nadie está obligado a más. Pascual recurre a agravios de otros; sus hermanos, el disminuido y la peripatética, pero poca cosa en lo suyo, que solo puede echar en falta haber sido más jaleado y más sobado. El hermano sí, que le faltaba un ciclo de gestación y nació herido de muerte; la muchacha sí, a la que la discriminación social la empujaba a la prostitución; pero Pascual casi era un niño mimado, lo sería de haberlos en aquella infravivienda. De modo que a Pascual le pasa otra cosa: él no es un labrador más. El tiene el poder de los grandes, la vara de medir la vida.

10.1. La violencia psicopática

Estas personalidades especiales como la de Pascual padecen un trastorno del comportamiento. Son psicópatas a los que antes se les llamaba desalmados, suponiéndoles la ausencia total de sentimientos, pero hoy que se conoce el mal con mayor detalle, se sabe que viven su condición según distintas gradaciones. En general, ignoran el sufrimiento de los demás.

En España se supo de forma reglada sobre este asunto a partir de noviembre de 1999, ayer como quien dice, cuando en Valencia tuvo lugar la IV Reunión Internacional sobre Biología y Sociología de la Violencia, organizada por el Centro Reina Sofía, dedicada a analizar “la problemática biológica, psicológica y social del psicópata y del asesino en serie” que puede arrojar alguna luz sobre este estudio ya que se avanzó en todo lo tratado.

Esta temática suele estar siempre de moda, dada la gran cantidad de episodios de gran alarma social causados por el hecho de que algún delincuente psicopático sea puesto en libertad. La alarma adquiere su mayor volumen cuando alguno de los señalados vuelve al delito, cosa que suele ser frecuente. Tal y como es mundialmente admitido, los criminales psicopáticos tienen mayor probabilidad de reincidir con violencia que todos los demás. En aquel congreso se plantearon cuatro preguntas básicas: El psicópata, ¿nace o se hace? ¿La psicopatía es un trastorno mental? ¿Es correcto identificar psicópata con criminal? ¿Hay un tratamiento preventivo?

Los resultados, una vez oídas las ponencias, estando presentes buena parte de los grandes especialistas mundiales (A. Raine, D. Cooke y C. Skrapec) ofrecen un acuerdo acerca de que la psicopatía no se puede entender únicamente ni fundamentalmente, mediante la fuerza e influencia social ni ambiental. Tampoco sería correcto atribuirlo a factores biológicos. La psicopatía nace de un complejo proceso de interacción entre predisposición biológica y factores sociales. En el análisis de las predisposiciones biológicas se ha avanzado mucho. El propio A. Raine ha llevado a cabo estudios de neuroimágenes (por escáner) que confirman la hipótesis de la relación entre el

comportamiento criminal y defectos en los lóbulos frontales y temporales del cerebro, o en estructuras como la amígdala y el hipocampo.

Según Raine, la corteza prefrontal de los asesinos impulsivos, de una muestra previamente seleccionada, tiene tasas de actividad menores que la corteza prefrontal de personas llamadas normales. En esa zona parece residir el control de acciones mediante la amígdala. Esta estructura subcortical está ligada a la agresividad. Puede decirse que la conducta de los asesinos presenta altos niveles de actividad subcortical sin el control de la corteza prefrontal.

La psicopatía se define cada vez mejor, y en ello se precisa que en términos generales, no se nace asesino o psicópata, sino con cierta predisposición a actuar de manera violenta y psicopática, ante determinadas circunstancias.

La mayoría de los psiquiatras y psicólogos y las opiniones manifestadas en el congreso consideran que la psicopatía no es trastorno mental, sino un trastorno de personalidad. Aunque los psicópatas son personas muy trastornadas no presentan las grandes distorsiones cognitivas como alucinaciones y delirios que caracterizan a los esquizofrénicos.

El trastorno de personalidad de los psicópatas les empuja a disfunciones en sus relaciones con los demás, en su afectividad y en su conducta. Los psicópatas tienden a manipular y engañar a los demás. En su vertiente afectiva, adolecen de falta de empatía: no pueden ponerse en lugar del otro. En general su comportamiento es antisocial. Si el diagnóstico se basara únicamente en el comportamiento, se encontrarían demasiados

casos entre criminales, y pocos, entre no criminales. Por eso es básico dilucidar la confusión entre psicopatía y criminalidad.

No todos los psicópatas son criminales, aunque los psicópatas que lo son suelen ser muy singulares. La violencia de los psicópatas no tiene el color emocional que caracteriza al resto de las personas, incluyendo los grandes criminales corrientes. El comportamiento criminal del psicópata tiene un carácter depredador. Los psicópatas ven a los demás como presas emocionales, físicas y económicas. Los psicópatas cuando caen en el asesinato, y en particular en el asesinato en serie, lo hacen de una forma que los caracteriza.

Lleguen, o no, a ser *asesinos en serie*, los psicópatas abundan entre los delincuentes. Así, por ejemplo, aunque en Estados Unidos se estima que los psicópatas sólo son un 1% de la población total, constituyen en cambio el 25% de la población reclusa. Según el FBI (1992), el 50% de las muertes de policías en acto de servicio es cometido por individuos cuyos perfiles encajan muy bien en el de psicópata. En España no hay cifras fiables. Sólo sabemos que algo más del 4% de la población reclusa son delincuentes muy peligrosos (Raine, A. y Sanmartín, J. 2000: 09).

La tasa de reincidencia de los delincuentes psicopáticos es muy alta. Antes de transcurridos seis años de su puesta en libertad, más del 80% de los psicópatas frente al 20% de los no psicópatas, según las conclusiones del Congreso, reinciden violentamente. Y la violencia suele ser mayor con la reincidencia.

Los crímenes de los psicópatas son por tanto muy característicos, impregnados de una violencia fría y devastadora, y con una tasa de reincidencia muy alta. El congreso de Valencia que traería a los grandes expertos internacionales en psicópatas y asesinos en serie, incluido el comandante Robert K. Ressler del FBI, tuvo un gran éxito científico y mediático, fijando las auténticas características de un tipo de delincuencia preocupante y

amenazadora, pero ningún éxito entre los políticos, que debieran aplicar estos conocimientos a necesarios cambios en la justicia.

Por “un interés eminentemente práctico”: actuar de manera que se evite que la justicia, apoyándose en normas legales científicamente cuestionables, decrete la libertad de individuos cuya reincidencia no tarda en producirse.

La legislación debería adecuarse a los avances hechos en esta área del saber, y sin embargo, en países de todo el mundo está completamente anticuada e ignora los avances logrados en las ciencias de la conducta. En particular, tendría que asumir el carácter específico de la psicopatía. Aunque un psicópata no esté mentalmente trastornado en el sentido convencional del término, está claro que no es una persona normal. Por tanto, ni debería aplicársele la eximente por enfermedad mental, ni la misma pena que a una persona normal, ni dejarse a su libre albedrío el recibir, o no, terapia (Raine, A. y Sanmartín, J. 2000: 10).

Hay un largo camino por recorrer y no solo por torcer el brazo a políticos poco sensibles, sino porque los psicópatas parecen incapaces de aprender. No hay todavía un tratamiento cien por cien eficaz, pero se desarrolla ya un plan capaz de entrenar a estos delincuentes en habilidades cognitivas, a fin de que comprendan a los demás, sus pensamientos y sentimientos, fiados de que es en su incapacidad para sentir las emociones de los otros donde estos delincuentes encuentran su forma de ser.

El concepto de psicopatía es producto del trabajo de psiquiatras y psicólogos, europeos y americanos. La psicopatía es el primer trastorno de la personalidad reconocido por la psiquiatría. ¿Qué es lo que define a un psicópata? :

Aunque se sigue debatiendo e investigando su etiología, dinámica y límites conceptuales, siempre ha habido acuerdo acerca de las principales características afectivas, interpersonales y comportamentales de este trastorno de la personalidad. En el ámbito interpersonal, por ejemplo, los psicópatas son presuntuosos, arrogantes, insensibles, dominantes, superficiales y manipuladores. En la manifestación de sus afectos son irritables, incapaces de establecer fuertes vínculos emocionales y carentes de empatía, sentido de culpa o remordimientos. Estos rasgos

interpersonales y afectivos están asociados con un estilo de vida socialmente desviado, que incluye comportamientos irresponsables e impulsivos y una tendencia a ignorar o violar las convenciones y normas sociales (Raine, Sanmartín y Hare⁴⁷ 2000: 17).

Los rasgos psicopáticos, según Hare, comienzan a manifestarse pronto, en la niñez, en algunos casos como combinación de dos categorías diagnósticas: el trastorno disocial y el trastorno por déficit de atención con hiperactividad. Sus rasgos definitorios hacen que posean un alto riesgo de ser violentos. La violencia ha sido siempre un síntoma claro de la psicopatía, aunque recalca Hare que:

...psicopatía no es sinónimo de “criminalidad”. Es más, la mayoría de los criminales no son psicópatas, y, aunque todos los psicópatas transgreden múltiples normas y costumbre sociales, es posible que muchos no entren en contacto con la justicia (Raine, Sanmartín y Hare 2000: 19).

10.2. La violencia depredadora

El comportamiento del psicópata tiene un carácter claramente depredador. Ven al resto de la población como presas emocionales, físicas y económicas, y se autojustifican afirmando que el mundo está dividido entre “los que dan y los que cogen” y que ellos han nacido para coger. Hacen uso de una gran habilidad para engañar y manipular, para perseguir y localizar los “cotos de caza”. Utilizan la intimidación y la violencia con sangre fría y de manera directa, sencilla y metódica. Su reacción ante el daño que causan es indiferencia, junto a una sensación de poder, placer o satisfacción y nunca de remordimiento o preocupación por lo que han hecho.

⁴⁷ Robert D. Hare es una autoridad mundial en el estudio de los psicópatas. Autor de la llamada Escala de Hare para la medición de la psicopatía, es decir la *Psychopathy Checklist-Revised/ PCL-R (1991)* y de la *Psychopathy Checklist: Screening Version*, los instrumentos más utilizados para evaluar el grado de psicopatía de un individuo. Hare es profesor de Psicología Forense, Psicofisiología, Cerebro y Comportamiento en la Universidad de British Columbia (Vancouver, Canadá) y director del Laboratorio Hare en la misma Universidad, así como autor de numerosos libros y artículos científicos entre los que destaca *Psicopatía: teoría e Investigación (1970)*.

Los inhibidores de la violencia y la conducta antisocial como empatía, vínculos emocionales, miedo al castigo, sentimientos de culpa son inexistentes o muy débiles en los psicópatas.

Sin embargo, el egocentrismo, el narcisismo, la autojustificación, la impulsividad, la falta general de inhibidores del comportamiento y la necesidad de poder y control, constituyen la fórmula de los actos antisociales. Les resulta fácil victimizar a los más vulnerables y emplear la intimidación y la violencia para conseguir el poder y el control.

En los diversos estudios de la psicopatía entre delincuentes sexuales se ha determinado que en general hay muchos menos psicópatas entre los que abusan de niños que entre los violadores o delincuentes mixtos. Los delincuentes sexuales psicópatas suelen ser más violentos y sádicos que el resto de delincuentes sexuales. Entre ellos los psicópatas son los que tiene más probabilidades de reincidir.

Por otro lado, los psicópatas no responden favorablemente a tratamiento alguno. Hay estudios empíricos que pueden respaldar esa idea que comprobaron que los psicópatas (definidos como personas con una puntuación en el PCL-R⁴⁸ de 30 o más) apenas sacan provecho de los programas de comunidad terapéutica, diseñados para delincuentes con trastornos de personalidad. Se precisan procedimientos innovadores especialmente dedicados a ellos.

Pascual Duarte es presuntuoso -“A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó

⁴⁸ Escala de Hare

Pascualillo y sonreía” -arrogante – “Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo”-, insensible – “Cogí la escopeta y disparé; volví a cargar y volví a disparar. La perra tenía una sangre oscura y pegajosa...”-, dominante - “Me resultaba extraño que me hablaran así; en el pueblo nadie se hubiera atrevido a decirme la mitad”- superficial –“El nacer del pobre Mario –que así hubimos de llamar al nuevo hermano- más tuvo de accidentado y de molesto que de otra cosa, porque, para colmo y por si fuera poco la escandalera de mi madre al parir, fue todo a coincidir con la muerte de mi padre, que si no hubiera sido tan trágica, a buen seguro movería a risa pensada en frío”- y falso – “Desde aquel día siempre que veía a don Manuel lo saludaba y le besaba la mano, pero cuando me casé hubo de decirme mi mujer que parecía marica haciendo tales cosas y, claro es, ya no pude saludarlo más”.

En la manifestación de sus afectos es irritable – “La mordí hasta la sangre”-, incapaz de establecer fuertes vínculos emocionales –“Tres mujeres hubieron de rodearme cuando Pascualillo nos abandonó; tres mujeres a las que por algún vínculo estaba unido, aunque a veces me encontrase tan extraño a ellas como al primer desconocido que pasase, tan desligado de ellas como del resto del mundo, y de esas tres mujeres, ninguna, créame usted, ninguna, supo con su cariño o con sus modales hacerme más llevadera la pena de la muerte del hijo; al contrario, parecía como si se hubieran puesto de acuerdo para amargarme la vida. Esas tres mujeres eran mi mujer, mi madre y mi hermana”-, y así, él demuestra carecer de empatía, sentido de culpa o remordimiento”.

A veces Pascual dice estar arrepentido o dolerse de su situación pero nunca hace referencia directa a la causa de su arrepentimiento: “Siento haber matado a mi madre”,

por ejemplo. Ha aprendido que debe decir lo que otros esperan de él, pero no hay sustancia en sus afirmaciones.

...incluso los clínicos e investigadores más experimentados se quedan perplejos ante la aparente sangre fría y la facilidad con la que estos individuos actúan. También les sorprende la forma abierta –y sin embargo claramente superficial y mecánica- que utilizan para explicar sus actos, así como los sentimientos y consecuencias derivados de los mismos. Algunas personas creen a los psicópatas cuando dicen tener remordimientos, pero los observadores más astutos no confían en sus palabras porque éstas parecen ser una simple imitación de algo que en realidad no entienden (Raine, Sanmartín y Hare 2000: 41).

Buenos actores, son capaces de fingir un papel y desempeñar una actuación que suele convencer a quienes no los conocen como miembros de un colectivo trastornado. El profesor Hare afirma que hay algunos que reconocen con franqueza su incapacidad de entender lo que los demás describen como intensas sensaciones emocionales.

En un libro sobre sus experiencias en prisión, un asesino convicto escribió: “Hay emociones – todo un amplio abanico de ellas- que sólo conozco a través de palabras, de la lectura y de mi imaginación inmadura. Puedo imaginarme que siento estas emociones, pero no las siento”. Este individuo consiguió salir de la cárcel gracias a la ayuda de algunas personas eminentes. Luego, impulsivamente, asesinó a puñaladas a un camarero desarmado durante una discusión sobre un asunto sin importancia (Raine, Sanmartín y Hare 2000: 41).

Años después de haber publicado *La Familia de Pascual Duarte*, Cela da a la imprenta *El gallego y su cuadrilla* (Toledo, 1953), en un librito con edición de poco garbo, pero en el que comunica que entiende en su totalidad al personaje de su primera novela con una hondura profunda.

Mucho tiempo después, cuando preparaba el Proyecto de Investigación de la Personalidad Criminal, Ressler quiso visitar a Heirens en la prisión donde seguía desde que le encarcelaron, más de treinta años atrás. En ese momento era un hombre de casi

cincuenta, al que explicó que se había sentido intrigado por sus crímenes desde la infancia.

Heirens declaró al principio que los crímenes los había cometido otra persona, George Murman, con el que había compartido habitación. Pero en paralelo llevó a los investigadores a los lugares donde sucedieron y dirigió la reconstrucción de los mismos. Tras un persistente interrogatorio acabó por admitir que Murman existía solo en su cabeza y que él era El asesino del lápiz de labios.

Cuando Ressler le visitó, Heirens había decidido no reconocer los crímenes como había hecho en la década en la que se publicó *La Familia de Pascual Duarte*, y afirmó que había sido víctima de una trampa.

Ya no estaba dispuesto a reconocer que había matado a dos mujeres que le sorprendieron mientras estaba masturbándose en sus casas, o que había estrangulado y despezado a una niña de seis años.

Recuerdo especialmente que había dominado a Suzanne Degnan en su cama, y que, cuando su madre gritó para saber si la pequeña estaba bien, obligó a Suzanne a decir que sí lo estaba, y luego esperó a que la madre llegara a la conclusión de que la niña se había dormido. Sólo después mató a la pequeña, la enrolló en su manta, la llevó al sótano para realizar sus vejaciones y despedazarla, y luego con toda frialdad se deshizo del cuerpo y se fue a dormir en su colegio mayor. Aquí teníamos un monstruo que ahora negaba su culpabilidad (Ressler 1995: 67).

Cuando Cela llama Pascual a Sebastiana del Castillo en *El gallego y su cuadrilla* sabe lo que hace. Conoce a su personaje en lo más profundo, tanto en altura como en extensión. Le define como nacido para atropellar y destrozar, es decir que no es un juguete del destino, pasivo, receptivo, sino una apisonadora, cruel enemigo de todo lo

vivo. Sebastiana, “un típico Pascual Duarte”, que vivía sola con sus padres porque sus hermanos estaban casados, decidió marcharse con su novio, Juan González del Pino, que no era bien visto por la familia.

Los padres, advertidos de esta intención zurraron y encerraron a la chica en una sala, donde la tuvieron un año. Hasta que Sebastiana decidió cortar por lo sano y escribió una carta a su novio proponiéndole la fuga. Le ordenó que se presentara en su encierro a determinada hora y fuertemente armado. Juan González, loco de amor, sin saber donde se metía, obedeció el mandato en todos sus términos y se presentó armado con dos pistolas, una escopeta y un cuchillo de dos filos.

Sebastiana abrió la puerta, tomó las armas y se fue a la habitación de sus padres y los mató de media docena de puñaladas a cada uno. La madre, mientras el padre expiraba, pidió clemencia, pero la hija que no se andaba con chiquitas, le dio el mismo fin.

Enloquecida Sebastiana por el correr de la sangre –tal y como cuenta Cela-, y ante los ojos del sorprendido novio, que estaba atenazado por el miedo, les sacó los corazones a sus víctimas, los frió y se los comió, momento que eligió el novio para caer desmayado. Sebastiana al ver a su rescatador en el suelo, lo mató también, se vistió con su ropa, sacó un caballo de la cuadra y se echó al monte, como el torero Tragabuches, uno de los siete niños de Écija.

Los dos hermanos la persiguieron con denuesto y ojalá nunca lo hubieran hecho, porque Sebastiana, les disparó desde una cueva donde estaba escondida con otros dos bandidos

y los echó a tierra. Los bandidos protestaron y ella les hizo correr la misma suerte que a sus hermanos, matándolos también.

Loca de su propio crimen, Sebastiana cortó las cuatro cabezas y con ellas envueltas se fue a Ciudad Rodrigo, en cuya plaza las colgó con un letrero en el que explicaba lo que había hecho. La gente, espantada de semejante acto, dio cuenta al corregidor que movilizó a sus guardias y emprendieron la caza de la joven a la que capturaron de una pedrada que le pegaron en los pechos, pero no sin llevarse por delante a dos de sus perseguidores y a otros seis guardias, con lo que se le cuentan quince víctimas.

Sebastiana, que tenía una fuerza descomunal, fue encerrada con grilletes por todas partes y a los tres días la juzgaron, la condenaron a muerte y la ajusticiaron.

Don Pedro Jacinto, el corregidor, la mandó encerrar cargada de grillos –porque no era carne como para andarse con bromas-...Nadie, realmente, llegó a creer que se había cometido una injusticia o un ultraje al bello sexo (Cela 1999: 309).

En la Unidad de Ciencias del Comportamiento del FBI, ya en 1978, Robert K. Ressler no sólo se entrenaba para entender a los grandes criminales, sino que pretendía adelantarse a sus actos mediante el arte del perfilador, un profesional capaz de dibujar el retrato-robot del criminal con datos extraídos de la escena del crimen. Su primera experiencia real que fue con El vampiro de Sacramento empezó con la comisión de una serie de crímenes.

El primero de ellos fue el 23 de enero de 1978, lunes, cuando David Wallin, de 24 años trabajador de reparto de una lavandería, regresó a su casa de los suburbios a las seis de

la tarde y encontró a su esposa, de 22, Terry, embarazada de tres meses, muerta en el dormitorio, con el abdomen traspasado de cuchilladas. Wallin quedó tan trastornado que no pudo hablar con los policías cuando llegaron. El primer policía que entró a la escena del crimen dijo que tuvo pesadillas durante mucho tiempo. Terry Wallin fue atacada por su asesino cuando sacaba la basura. Había signos de lucha. Se hallaron dos casquillos de bala. La muerta llevaba una sudadera y unos pantalones; la sudadera, el sostén y los pantalones le habían sido arrancados. El robo había sido descartado.

El perfil que Ressler trazó del Vampiro era la primera vez que tenía la oportunidad de hacerlo en vivo y que llegara a tiempo de evitar otros crímenes. Se trataba de una ciencia, o arte nuevo, experimental, relativamente joven, que se basa en establecer la probable descripción de un criminal desconocido basándose en la evaluación de detalles de la escena del crimen, de la víctima y otros indicios.

Ressler se basaba en supuestos documentados para una descripción tan precisa. Aunque el retrato psicológico estaba por entonces en sus comienzos, había revisado muchos casos de asesinato y sabía que el homicida sexual lo suelen perpetrar varones, generalmente en crimen intrarracial: blanco contra blanco o negro contra negro. El mayor número son varones blancos entre los veinte y los treinta años. Aquella zona del Vampiro era toda buena voluntad favorecida por la suerte blanca, con lo cual era más probable que se tratara de un caucasiano.

Las fotografías de la escena del crimen de la policía dejaban ver que aquel no era un crimen de un asesino “organizado”: que acecha a sus víctimas, metódico en la forma de

ejecutar y procura evitar dejar pistas. Parecía evidente que se trataba de un “desorganizado”, que sufría una grave enfermedad mental. Para estar tan loco como el asesino de Terry Wallin tienen que pasar años, la enfermedad debe evolucionar. Tal vez puede estimarse que lleva unos ocho o diez años desarrollar la psicosis que puede apreciarse en un asesinato tan loco como éste.

Según los datos de salud de la época, la esquizofrenia paranoide se manifiesta por primera vez en la adolescencia. Si suponemos que pudo empezar cuando tenía quince años, al sumar diez años situaría al criminal en los veintitantos.

La mayoría de los homicidas sexuales tienen menos de veinticinco y si era mayor, más cerca de los treinta, la enfermedad sería tan abrumadora que se habría traducido en una serie de homicidios aberrantes. No había noticia de nada semejante en Sacramento, ni en muchos kilómetros a la redonda. La ausencia de otros homicidios indicaba que este era su primer crimen. Otros detalles de la apariencia externa del sospechoso se deducían de su condición de esquizofrénico paranoide.

Los conocimientos de psicología de Ressler le sirvieron para establecer que era un tipo delgado, un ectomorfo, según los estudios del psiquiatra alemán Kretchmer y de Sheldon de la Universidad de Columbia, quienes estudiaron la relación entre la constitución corporal y el carácter. Kretchmer estableció que los hombres de constitución alta y delgada (asténicos) tendían a la esquizofrenia introvertida. Según eso, Ressler estableció que sería un ectomorfo. Estas teorías, admite hoy Reesler, están en desuso, tienen una antigüedad de más de cincuenta años, pero le sirvieron para establecer el tipo físico de un asesino en serie. Tenía que ser un hombre delgado y

larguirucho. Los esquizofrénicos introvertidos no comen bien y desatienden su aspecto y aseo. No es fácil vivir con ellos, por lo que probablemente era soltero. Su domicilio estaría en desorden, y no habría hecho el servicio militar por haber sido rechazado. Tampoco habría sido capaz de cursar estudios secundarios. Si tenía un trabajo sería de muy bajo nivel: portero, encargado de limpieza. Lo más probable es que fuera un solitario que vivía de un subsidio.

Ressler pensaba que el asesino vivía en la misma zona que la víctima, porque sería incapaz de conducir hasta un lugar lejano, cometer el aberrante crimen y regresar. Lo más probable es que hubiera ido andando. Debía de haber salido de algún psiquiátrico en el plazo menor de un año, tiempo en el que había desarrollado este comportamiento agresivo.

Sacramento es la capital de California (EE.UU). Docenas de policías trataron de averiguar si se había visto alguien parecido al retrato psicológico en los alrededores del crimen. Decenas de agentes expandieron el rumor de que el criminal iba manchado de sangre.

El jueves, la zona norte de Sacramento se vio sorprendida por nuevos y espantosos crímenes. Un vecino descubrió a las doce y media tres cuerpos, en una casa a menos de una milla de la de los Wallin. Los muertos fueron identificados como Evelyn Miroth, 36 años, su hijo de seis, Jason; y Daniel J. Meredith, de 52 años, un amigo de la familia. Además el sobrino de 22 meses, Michael Ferreira, había desaparecido probablemente secuestrado por el asesino.

Los muertos lo fueron por arma de fuego y a Evelyn la habían acuchillado como a la señora Wallin. El asesino había escapado en el coche de los Meredith, que encontraron cerca de la escena del crimen. No había motivo explícito para los asesinatos.

El segundo grupo de asesinatos proporcionaba importante y novedosa información. La connotación sexual de los crímenes se había hecho más clara. El número de víctimas en una sola escena del crimen estaba creciendo.

Yo estaba más convencido que nunca de que el asesino era un joven gravemente perturbado que había ido andando al lugar del crimen, y luego se había marchado, también andando, de donde había abandonado el coche. Añadí estas convicciones al perfil trazado e indiqué que el probable autor de los asesinatos era “soltero, vivía solo en un lugar situado entre media y una milla del coche abandonado”. En mi opinión, el asesino era una persona tan alterada que ni se le ocurría ocultar nada, y lo más seguro es que hubiera aparcado el coche cerca de su propia casa (Ressler 1999: 21).

La pista definitiva la dio una mujer de 29 años que se había encontrado con un joven al que conocía de la escuela secundaria en un centro comercial cerca del primer asesinato, una o dos horas antes de la muerte de Wallin. Le había afectado mucho el aspecto de su antiguo compañero. Descuidado, de una delgadez cadavérica, la camisa manchada de sangre, costras amarillentas alrededor de la boca, ojos hundidos...

Comunicó a la policía que el individuo era Richard Trenton Chase que había ido a la misma escuela que ella en 1968. La policía estableció que Trenton vivía a menos de una manzana de donde dejó el coche abandonado. Sabían que poseía un revólver del 22 y que era peligroso. Lo atraparon corriendo hacia su furgoneta con una caja llena de trapos ensangrentados y en un bolsillo la cartera de una de las víctimas.

El perfil psicológico ayudó a capturar a Trenton Chase: un tipo delgado, con un aspecto general de abandono y gravemente trastornado. El Vampiro de Sacramento, Richard Trenton Chase...

Nacido en 1950, Chase era el hijo varón de una familia de modestos ingresos. Estaba considerado como un hijo amable y servicial. A la edad de ocho años, mojaba aún la cama, pero este comportamiento pronto desapareció. Sus problemas parecen haber empezado realmente a la edad de doce años, más o menos, en la época en que sus padres comenzaron a pelearse. Su madre acusaba a su progenitor de serle infiel, de envenenarla y de tomar drogas. El padre, cuando fue interrogado, dijo que Chase debía de haber oído estas acusaciones así como fuertes discusiones. Una posterior valoración efectuada por un grupo de psicólogos y psiquiatras que entrevistó a la familia calificó a la señora Chase como la clásica madre de un esquizofrénico: “Muy agresiva... hostil... provocadora. “Las peleas entre el padre y la madre continuaron durante casi diez años, después de lo cual la pareja se divorció y el padre se volvió a casar” (Ressler 1999: 25).

Chase era incapaz de mantener una erección. No tenía amigos. Ni relaciones duraderas. Los psiquiatras creen que su estado mental comenzó a deteriorarse en su segundo año de bachillerato. Fue una época en la que fumaba marihuana y bebía mucho. Su habitación estaba desordenada, se volvió rebelde y carecía de ambición. Ressler descubrió que las causas de los asesinatos eran más profundas que las drogas.

En 1976, Chase trató de inyectarse en las venas sangre de conejo. En el psiquiátrico era un paciente que producía espanto. Mordía la cabeza de los pájaros y se le encontraba a menudo con sangre en la cara y la camisa. Empezaron a llamarle Drácula... En un diario apuntaba la muerte de pequeños animales y el sabor de su sangre.

Chase creía que su madre le estaba envenenando y que por eso su propia sangre se estaba volviendo polvo, por lo que necesitaba reponerla y evitar la muerte. Los psiquiatras que creyeron que la medicación estaba controlando a Chase lo dejaron en libertad en 1977, cuando pasó al cuidado de su madre que le consiguió el apartamento

donde fue capturado. Meses más tarde se conocieron sus asesinatos. Los familiares de sus víctimas demandaron a los psiquiatras que le dejaron libre.

El jurado que le juzgo lo declaró culpable de todas las acusaciones y el juez lo mandó a la galería de la muerte en San Quintín, en lista de espera de la silla eléctrica. En 1979, acompañado del agente especial del FBI, Ressler visita a Chase en la galería de la muerte. En una larga conversación, de pronto Ressler obtiene una auténtica perla del comportamiento del criminal:

Quizás la información más importante que obtuve de esta entrevista procedió de una pregunta referente a cómo Chase había elegido a sus víctimas. Este era un punto que muchos de los otros entrevistadores de Chase habían eludido, pero yo me había ganado su confianza, así que no le costó decírmelo. Había estado oyendo voces que le decían que tomara una vida, y simplemente iba por la calle, llamando a las puertas. Si una puerta estaba cerrada, no entraba. Pero si estaba abierta, lo hacía. Le pregunté por qué no rompía una puerta si quería entrar. “Oh –dijo–, si la puerta está cerrada, eso quiere decir que no eres bienvenido.” ¡Cuán tenue era la línea entre aquellos que escaparon de ser víctimas de un espantoso crimen y los que tuvieron un horrible fin a manos de Chase! (Ressler 1999: 34).

Transcurrida la Navidad de 1980, Chase fue encontrado muerto en su celda de Vacaville, California, donde había sido trasladado. Según parece había estado guardando píldoras antidepresivas de las que le eran suministradas para disminuir sus alucinaciones y le convertían en un preso estable, y luego, se las había tomado todas de golpe. El impulso que lo llevó a ello, todavía para algunos, fue entonces un accidente y no el suicidio. Chase trataba de acallar las voces que le empujaban al asesinato.

10.3. Perfil psicológico de Pascual Duarte

“Varón blanco, edad de 55 años, delgado hasta el extremo, aspecto desnutrido. Cabello negro con muchas canas. Ojos de color marrón. De aproximadamente uno setenta de estatura, alto para su tiempo, fuerte, fibroso. Su lugar de residencia es la prisión donde ha adquirido esa forma especial de andar de quienes llevan mucho tiempo recluidos y que parecen siempre en la cubierta de un barco. Historial de trastornos mentales, atormentado por las pesadillas de su pasado criminal. Es un tipo solitario que no se asocia con internos ni recibe visitas. Pasa la mayor parte de los días escribiendo sus recuerdos como poseído por la fiebre. Sin empleo. No recibe ningún subsidio social. En su casa natal debió dejar malas relaciones o lazos rotos porque no le llega correspondencia. Tiene estudios primarios: sabe leer, escribir y echar cuentas. Previsiblemente sufre alguna forma de psicopatía”. He trazado este perfil psicológico sobre la lectura atenta de *La familia de Pascual Duarte*.

En toda la obra no hay ni un solo rasgo que dibuje el rostro de Pascual, ni una definición de su masa corporal, altura, aspecto físico, color de los ojos, el pelo, grosor de sus brazos, forma de sus piernas. No podemos visualizar a Pascual ni por el narrador, ni por el transcriptor ni por los autores de las cartas finales, el sacerdote presbítero Salvador Lurueña y el cabo de la Guardia Civil, Cesáreo Martín.

Incluso Lurueña, como si el autor remarcase el asunto con ironía, hace mención en la posdata de una supuesta fotografía que podemos atribuir a una petición del narrador para adjuntarla a las cuartillas y ponerle cara a la tragedia. Pero el presbítero no puede complacerle “y no sé tampoco cómo decirle para que pudiera arreglarse”.

De modo que no, que Pascual está ahí, a lo largo de todas las páginas pero no se mira en el espejo, no hay fotografía, ni se le puede ver de frente ni averiguarlo por la espalda. Todo el tiempo se está en su cerebro, viajando en el tiempo hacia delante y hacia atrás, rodeado de humores, sin poder diferenciarlo. En eso también se parece a los asesinos en serie, de los que hay que trazar un perfil psicológico con el estudio de su obra. Lo he llevado a cabo para que se vea lo bien que le sienta al personaje. Se diría que como un guante.

La mayoría de los lectores probablemente no echan en falta una descripción de Pascual. Miran la historia como si fuera desde la cámara subjetiva de sus propios ojos y no sienten la tentación de mirarse en un espejo. Habría bastado que se hubiera descrito en su aseo por la mañana, mientras se afeita y peina. Pero el autor ha preferido que siga desconocido, apenas entrevisto, tal vez imaginado.

Sin embargo en este texto científico hay recursos para trazar un relato bastante aproximado para ayudar a buscarle si hubiera hecho falta: varón blanco por su nacimiento, de 55 años que confiesa. Delgado hasta el extremo, casi desnutrido, como debe estar tal, y como informa el cabo de la guardia civil, porque apenas come mientras escribe sus recuerdos, perdiendo rápidamente las carnes. El color del cabello es el mayoritario en la región y con canas propias de la edad. Los ojos son también la opción más extendida. La estatura, de 1,70, alto para su época, surge del tamaño de los padres: Mi padre era... y alto y gordo como un monte” (Cela 1977: 25). “Mi madre, al revés que mi padre, no era gruesa, aunque andaba muy bien de estatura” (Cela 1977: 26).

Pascual acude a una cita a Badajoz, capital de la provincia – “me acuerdo de aquel viaje que hice a la capital por mor de las quintas” (Cela 1977: 20) a los veinte años hacia 1901 ó 1902 según el profesor Urrutia, donde no tiene problemas con los requisitos militares que entonces eran de una estatura mínima de 1,500 y 48 kilos de peso⁴⁹. Luego se demuestra que está por encima y lo sobrepasa ampliamente.

Por otro lado cuando tiene que arrellanarse en la piedra redonda donde se sienta para ver bien a su compañera, la perra perdiguera, Pascual tiene que encogerse y doblarse, resaltando el autor su envergadura:

Había allí una piedra redonda y achatada como una silla baja, de la que guardo tan grato recuerdo como de cualquier persona; mejor, seguramente, que el que guardo de muchas de ellas. Era ancha y algo hundida y cuando me sentaba se me escurría un poco el trasero (con perdón) y quedaba tan acomodado que sentía tener que dejarla (Cela 1977: 23).

La fuerza y la fibra de Pascual le vienen de las tareas del campo y su trabajo de labrador. La prisión le deja sus secuelas. El ejercicio de escribir sus crímenes exagera los males de su espíritu y trastorna tanto su físico como su cabeza. Lo cuenta el cabo:

Del tal Pascual Duarte del que me habla ya lo creo que me recuerdo, pues fue el preso más célebre que tuvimos que guardar en mucho tiempo; de la salud de su cabeza no daría yo fe aunque me ofrecieran Eldorado, porque tales cosas hacía que a las claras atestiguaba su enfermedad (Cela 1977: 139).

La actividad de Pascual, pero sobre todo su disposición de ánimo, le hacen apartarse de los suyos y concentrarse en la tarea de escribir su historia antes de que el tiempo se le acabe, consciente de que la pena de muerte puede cumplirse antes de que el ponga el punto final a su trabajo. Tal vez por eso no se concede tregua.

⁴⁹ El Ejército y el Servicio Militar en España. Luis Vives. Según la ley de 1877, la talla de exclusión es la que no llegara a 1,540 cm, siendo 1,500 cm, el alta de reserva. Pero en 1912, por mor de los tiempos, se rebajó a 1,500. www.lluisvives.com

10.4. Falso loco

La psicopatía no debe confundirse con la psicosis. El perfil del Vampiro de Sacramento termina con el apunte de un loco psicótico, pero la ficción del Pascual Duarte señala el trastorno de comportamiento. Es decir, es una persona que no confunde la realidad con el delirio. Un posible psicópata. El aire general de los hechos que lo rodean en realidad se diferencian de forma fundamental aquí: Pascual sabe lo que hace. No ha perdido la capacidad de elección en ningún momento, por lo cual: elige lo que hace. Como un psicópata.

Nacido en 1879, Pascual Duarte era hijo de una familia de modestos ingresos. Estaba considerado como un hijo cumplidor y servicial. Fuerte de carácter, a ninguna edad mojó nunca la cama. Sus problemas podían haber empezado a los doce años, en la época en que sus padres comenzaron a pelearse. Su padre se llamaba Esteban Duarte Diniz, y era portugués, cuarentón, cuando Pascual era niño, y alto y gordo como un monte. La color era tostada y lucía un estupendo bigote negro que se echaba para abajo. Siempre que se enfurecía, cosa que era habitual, le daba por pegarles a Pascual y a su madre grandes palizas por cualquier pretexto. Paliza que Pascual sufría en la intensidad de su niñez.

El padre estuvo encarcelado por un oscuro asunto de contrabando, tema que era de los prohibidos en la casa, por lo que el niño nunca fue capaz de preguntar. No obstante le informaron en la calle: había sido contrabandista durante muchos años, pero al final le habían atrapado. De esto hacía ya mucho tiempo. Pascual no se acuerda de haberlo vivido. Quizá ni había nacido.

La madre no era gruesa y andaba bien de estatura, era larga y chupada y no tenía aspecto de buena salud. Tenía la tez cetrina y las mejillas hondas y toda la presencia de estar tísica. Respecto al humor era desabrida y violenta, tenía un carácter que se daba a todos los diablos y un lenguaje en la boca que dios la haya perdonado, porque blasfemaba las peores cosas a cada momento por los más débiles motivos. Vestía siempre de luto y era enemiga del agua:

No la vi lavarse más que en una ocasión en que mi padre la llamó borracha y ella quiso como demostrarle que no le daba miedo el agua. El vino en cambio ya no la disgustaba tanto (Cela 1977: 26).

Los padres tenían poca educación pero además no se conformaban con lo que les tocaba de fortuna. Por cualquier motivo se desencadenaba una tormenta que duraba días sin que se le viese el fin.

Con frecuencia y aunque no viniera a cuento, el padre insultaba a la madre llamándola ignorante, lo que era muy grave para la madre. La llamaba ignorante y bruja. Ella le llamaba desgraciado y peludo, lo tachaba de hambriento y portugués y él se sacaba el cinturón y la perseguía a cintarazos por la cocina.

La mujer no sabía leer ni escribir y su marido la martirizaba por ello; ella se vengaba diciendo que lo que leía en los periódicos era mentira y que se lo inventaba. Él siempre acababa diciendo que si pudiera hacer eso que ella decía jamás se habría casado.

Quizá una evaluación de psicólogos y psiquiatras, tal y como definieron a la madre del Vampiro de Sacramento de clásica madre de un esquizofrénico, muy agresiva, hostil, provocadora, dictaminaría aquí a la madre de Pascual como clásica madre de un

psicópata: muy agresiva, gritona, hostil y provocadora. Las peleas entre el padre y la madre continuaron durante toda la vida en común. Luego el padre murió y la madre recibió en su casa a otro hombre.

Pascual es de inteligencia normal, podría decirse con un coeficiente por encima del 95⁵⁰, como un estudiante de segunda enseñanza, que progresa adecuadamente; y en poco tiempo, sabe leer, escribir y las cuatro reglas. Es cierto que no se le ha medido la inteligencia, pero una valoración a ojo de buen cubero le da la suficiencia sin exagerar: miren cómo se expresa y cómo acomete con su prosa cuidada hasta los aspectos más delicados de sus recuerdos, sin caer en la grosería.

Su aprendizaje sexual es empírico y casi salvaje. La primera relación completa la tiene en el cementerio cuando la muerte del hermano deficiente, Mario, con la que será su esposa y que se presenta como una seductora oportunista, en medio de la tragedia. Sobre el suelo del camposanto quedarán pruebas del himeneo, amapolas de sangre que confirman la virilidad de Pascual, un tipo bien formado, pero que llega al éxtasis amoroso a través de la violencia y pocas veces como resultado del cariño.

El primer asesinato que lleva a Pascual a la cárcel, la muerte del Estirao, no da para plantearse si se trata de un problema mental. Son dos individuos discutiendo por cosas sórdidas: mujeres de mala nota, alcahuetería, chulería rufianesca; uno es el hermano de la pupila; y el otro, el alcahuete.

⁵⁰ Desde los años cincuenta, las investigaciones referentes al grado de inteligencia de los criminales – medido por el test Stanford-Binet- indican un cociente intelectual medio del 91 al 93, siendo así que el promedio de la población no criminal lo tiene alrededor de 100... El asesino en serie es en general muy inteligente. Según estudios del FBI, su cociente intelectual es de alrededor de 110 (Bourgoin 1993 :19).

De modo que Pascual mata en un acto consciente, en el que no hay aspectos modificativos de la responsabilidad criminal: ni droga, ni bebida en exceso. En septiembre de 1977, después de una discusión con su madre, Chase, mató al gato. Por dos veces compró perros, en octubre, de la Sociedad Americana, por unos quince dólares cada uno. A mediados de noviembre, contestó a un anuncio del periódico donde se ofrecían cachorros de labrador. Apareció en el hogar del propietario y regateó con éxito hasta obtener dos animales por el precio de uno. Días más tarde hizo una llamada telefónica para atormentar a una familia cuyo perro había robado él mismo. El 7 de diciembre, Chase fue a una tienda y compró un revólver del calibre 22. Tuvo que llenar un formulario en el que se le preguntaba si había sido paciente en una institución mental. Mientras esperaba a recoger el arma, cambió la matrícula de su coche y guardó recortes de periódicos con noticias de un estrangulador de Los Ángeles. También seguía recortando anuncios en los que se ofrecían gratis ejemplares de perros. Tal vez estaba ensayando. Con los perros como cobayas. En cuanto tuvo en sus manos la pistola, compró varias cajas de munición y empezó a disparar. Primero disparó por la ventana de la cocina de los Polenske. La bala rozó a la señora. Luego tiró contra Ambrose Griffin, dos veces. Uno de los disparos, lo mató. El 23 de enero, el día que mató a Terry Wallin, la policía pudo reconstruir sus pasos minuto a minuto.

Pascual Duarte solía sentarse en una piedra ancha y chata como una silla y miraba a su perra perdiguera, hasta que un día la mirada del animal le asustó. Se sintió vigilado, escrutado, interrogado por los ojos fijos del animal. De modo que le voló la cabeza. Las mascotas pagan el entrenamiento de los asesinos como queda claro en el asesinato compulsivo de Chase y también en el borrón y cuenta nueva de Pascual. La perrita era su compañera, el motivo de su distracción, hasta que su mente la percibe como una

amenaza, un instrumento acusador, la marca de una ligera paranoia. Es el primer gran ensayo de la ceremonia mortal. Y su primer asesinato no será tampoco la yegua, a la que apuñala por haber tirado a su mujer, sino el hombre que trata de explotar a su hermana, un guapo de taberna:

Llamábase el tal sujeto Paco López, por mal nombre el Estirao, y de él me es forzoso reconocer que era guapo mozo, aunque no con un mirar muy decidido, porque por tener un ojo de vidrio en el sitio donde Dios sabrá en que hazaña perdiera el de carne, su mirada tenía una desorientación que perdía al más plantado; era alto, medio rubiales, juncal y andaba tan derecho que no se equivocó por cierto quien le llamó por primera vez el Estirao; no tenía mejor oficio que cu cara porque como las mujeres tan memas son que lo mantenían, el hombre prefería no trabajar, cosa que si me parece mal, no sé si será porque yo nunca tuve ocasión de hacer (Cela 1977: 35).

Tiene Pascual pundonor de no valerse de ventajas; él no es un ventajista. De modo que reconoce cuando su rival le gana con la palabra y aunque podría haberlo liquidado tiene la decencia de rehuir el combate estando él armado con la escopeta de caza y el otro con las manos limpias: “Me había ganado a mí que fue la única pelea que perdí por no irme a mi terreno” (Cela 1977: 38).

Pascual se siente muy hombre y busca el respeto; y no es poco el respeto de los enemigos; eso ya es media victoria. De él no hay muchos que digan cosas elogiosas, pero el sacerdote don Manuel sí le piropea, conmovido por el buen fondo que le ve más allá de la pinta. Don Manuel observa en Pascual deseos de ser diferente, pero sin que ese anhelo lleve consigo la fuerza y determinación necesarias.

...don Manuel había dicho de mí que era talmente como una rosa en un estercolero y bien sabe Dios qué ganas me entraron de ahogarlo en aquel momento; después se me fue pasando y, como soy de natural violento, pero pronto acabé por olvidarlo, porque además, y pensándolo bien, nunca estuve muy seguro de haber entendido a derechas (Cela 1977: 41).

Richard Trenton Chase, El vampiro de Sacramento, se le acusó de seis asesinatos: Terry Wallin, las tres personas del hogar de los Miroth, el niño muerto y Ambrose Griffin.



1973 agosto

Taipei

La Familia de Pascual Duarte / [en caracteres chinos, título traducido] [en lengua y caracteres chinos] Autor: [en letras latinas] Camilo José Cela / [en lengua y caracteres chinos] Traductor: Richard Liu

Taipei, Taiwan.

Editorial Ching-shen. Cultural Supply Company.

Primera edición: agosto de 1973.

Contiene introducción del traductor (p. 1-6) bibliografía (p. 7-8) y un doble vocabulario español-chino de nombres geográficos [146-147] y de personajes (p. 148-150). (Datos comunicados por el traductor).

3h., 14, 150 p., 1 h. grabs. 19 cm. Rústica.

Los miembros del jurado solo tardaron unas horas en decidirse. Fue encontrado culpable de todas las acusaciones. El juez lo mandó a la galería de la muerte de San Quintín. Ressler disiente del veredicto y cree que Chase era un loco que debería haber pasado el resto de su vida en un psiquiátrico.

Pascual Duarte mata al Estirao en un cuerpo a cuerpo; degüella a su madre en una pelea brutal y remata a Jesús González de la Riva, que según su testimonio le sonrío. No cabe duda de que Pascual es culpable de estos tres asesinatos; hasta él mismo lo acepta. Fuera de fórmulas de cortesía y frases para quedar bien, no hay arrepentimiento en el castigo que le inflinge al hombre que le había ofendido en su virilidad. Tanto de si eras o no eras, mírate ahora abierto en canal. No hay una lágrima ni un estremecimiento. Pascual se arrepiente de haber sido malo, pero no de matar al Estirao, como si esto fuera una suerte de higiene social.

Tampoco siente dolor al acordarse de lo que es el asesinato principal, el motivo por el que se convierte en un delincuente: la muerte de la propia madre. No hay momento en que el se plantea que a día de hoy no le hincaría el cuchillo; lo cierto es que antes el garrote, que la vuelta atrás.

¿Y qué decir del homicidio del noble patricio González de la Riva? ¿Cómo va uno a arrepentirse de haber hecho un favor? Si es como se adivina, que iban a darle matarile y Pascualillo le alivió el trámite, no sólo no hay intención de arrepentirse sino que cien veces lo hiciera. Ni el chulo, ni la madre, ni el amigo, son ejemplo de dolor de corazón y arrepentimiento. Antes bien, están perfectamente muertos, en sintonía con una vida de pecado que acepta el final del garrote. Pascual es ciertamente una rosa en un estercolero.

11. TIPIFICACIÓN DEL ASESINO EN SERIE

Desde el punto de vista de Europa, Los asesinos en serie son aquellos que reinciden, matando sin móvil aparente pero obedeciendo impulsos sexuales como proclama en 1993, Stéphane Bourgoïn, codirector de la unidad de Ciencias del Comportamiento en el Centro Internacional de Ciencias Criminales de París, autor de obras sobre esta clase de homicidas como *Jack el Destripador* (1992) y *El caníbal de Milwaukee* (1993). Resulta adecuado traer a colación la opinión de un europeo ante la extensión y desmesura del crimen americano, donde todo es enorme y exagerado.

Esto da pie a una literatura de casos criminales que entronca con el Pascual Duarte. Sobre todo si se da por buena la hipótesis que aquí defendemos de que Pascual vivió y murió realmente y no solo en la imaginación. La concurrencia del francés Bourgoïn, no es casual. Se debe a que recapitula lo que se ha investigado sobre el asunto en una prudente clasificación que redimensiona el tema. Al principio los asesinos múltiples eran todos *mass murder* o asesinos en masa.

Hasta comienzos de los años ochenta, esos homicidios múltiples se clasificaban bajo la categoría única de “asesinatos en masa” (*mass murders*), sin que se estableciera diferencia alguna entre Albert DeSalvo, el estrangulador de Boston, y Charles Whitman, que el 31 de julio de 1996 asesinó a dieciséis personas en Austin con un fusil de precisión (Bourgoïn 1993: 11).

Posteriormente el FBI en su centro de análisis de los delitos violentos (*Nacional Center for the Analysis of Violent Crime, NCAVC*), estableció diferencias entre los homicidios masivos. Asesinato en masa: cuatro víctimas o más, en un mismo lugar, en una misma acción. *Spree killer*: asesinatos en lugares diferentes en un corto lapso de tiempo. Estos se derivan de una sola acción y su encadenamiento puede extenderse durante algún tiempo.

Serial killer: tres acciones distintas o más, separadas por un paréntesis inactivo. En alguna de estas acciones el asesino puede matar a diversas personas a la vez. El *asesino en masa* es muy diferente del asesino en serie:

Existen múltiples diferencias entre estas categorías de asesinos. El asesino en masa clásico y el *spree killer* no se interesan por la identidad de sus víctimas, sino que matan a quienes tienen la mala suerte de cruzarse en su camino. El *serial killer*, en cambio, elige a sus víctimas. Cree que nunca lo capturarán, y a veces acierta. Un asesino en serie controla los acontecimientos, mientras que un *spree killer* no domina la situación que ha creado. A veces, un *serial killer* puede transformarse en *spree killer*, si descubre que la policía lo ha identificado y sigue su pista. La tensión del fugitivo, sus actos espectaculares, acortan el intervalo de tiempo entre los diversos asesinatos que irá cometiendo (Bourgoin 1993: 12).

Pascual controla siempre los acontecimientos. Desde su concepción es un *mass murder*, refinado en *serial killer*. Películas como *El silencio de los corderos*, *Psicosis*, *Viernes 13* y *Henry*, retrato de un asesino, popularizaron y pusieron de actualidad la figura de este criminal cada vez más amenazante y presente en la sociedad civilizada, el *serial killer* o asesino en serie.

La estadística oficial proporcionada por el FBI en enero de 1990, asignaba para el periodo entre enero de 1977 a noviembre de 1989, 112 asesinos en masa, 169 asesinos en serie y 50 *spree killers*. Se sospecha que estas cifras son optimistas y quedan por debajo de la realidad. La literatura de casos criminales es cien por cien optimista.

Según los estudios del FBI, un asesino en masa tiene una edad media de 31,15 años, un *spree killer* de 29,85 y un asesino en serie de 27,27 en el momento de su primer crimen, y de 31,44, en el último asesinato. Una estimación de los agentes supone por aquellos años finales de los ochenta la existencia en todo el territorio de los Estados Unidos de entre 35 y 100 asesinos en serie sueltos y en activo. Siguiendo esos estudios se establecen ciertas pautas que todavía hoy están vigentes: 65 por ciento de las víctimas de asesinos en serie son mujeres, 89 por ciento son blancos (Bourgoin 1993 : 15).

Así pues, un asesino en serie es alguien que mata a tres o más personas en momentos distintos. Esto es dejando que transcurra entre un homicidio y otro un periodo de enfriamiento, en el cual el asesino reprime la urgencia de matar. Normalmente durante ese periodo de sombra el criminal perfecciona la técnica que aplica. Ante este requisito, Pascual Duarte cumple como un auténtico modelo puesto que mata a tres: el Estirao, su madre y el Conde de Torremejía. Pero digamos también que el concepto de asesino en serie precisa de una mayor precisión y perfección; en realidad sería el que siente el impulso de matar reiteradamente, a individuos diferentes, dejando pasar un tiempo entre dos homicidios, paréntesis durante el cual reflexiona sobre lo que hace y mejora el modo de hacerlo, para elevar el nivel de gratificación que recibe con sus actos. Con esta definición caben los asesinos en serie de dos asesinatos comprobados:

No obstante hay dudas relevantes con el criterio numérico de tres o más víctimas, porque en ocasiones el responsable de una o dos muertes no comete un tercer asesinato debido a que resulta capturado con anterioridad. Por ejemplo el asesino del parking del barrio del Putxet, en Barcelona: mató solo a dos mujeres, pero a buen seguro que hubiera matado más si no hubiera sido apresado (Garrido 2006: 22).

Los asesinos en serie, a diferencia de los asesinos en general, prefieren el contacto con su víctima, en vez de utilizar por ejemplo un arma de fuego. Suelen emplear un cuchillo, estrangular o golpear con un objeto. Al matar varias veces, pueden cambiar de método, algo que suele darse en el psicópata que no prepara su crimen y que improvisa, por lo que a veces se mezclan armas de fuego con procedimientos menos elaborados.

El llamado *serial killer* es, en su debut, un hombre joven, de alrededor de 27 años cuando comete su primer crimen. Según las primeras indagaciones, el 71 por ciento de los asesinos en serie ha cometido su primera muerte antes de los 30 años.

Contrariamente al conjunto de los asesinos, [el asesino serial] es un hombre de raza blanca (83 por ciento), y ataca preferentemente a las mujeres (65 por ciento) si es heterosexual. Mata a sus víctimas en el interior de un territorio muy preciso, una ciudad o un Estado, cercano a su lugar de residencia en el 63 por ciento de los casos (para las mujeres asesinas en serie, el 51 por ciento). Es nómada y asesina en cualquier lugar de los Estados Unidos en el 29 por ciento de los casos (el 20 por ciento para las mujeres), o en su lugar de trabajo o en su domicilio en el 8 por ciento de los casos (el 29 por ciento para las mujeres).

De 1900 a 1960, la policía descubre un promedio anual de 1,7 casos de asesinos en serie. A finales de los años sesenta son cinco casos anuales y a finales de los setenta, catorce casos anuales. En los años ochenta, dos nuevos casos por mes, o sea, veinticuatro al año, desde entonces, esta cifra se ha elevado a treinta y seis nuevos asesinos en serie por año (Bourgoin 1993:18).

La policía se vuelve más experta y en la jungla de los asuntos sin resolver o en los asuntos atribuidos a simples criminales, sabe encontrar las huellas del criminal que mata de forma compulsiva. Los asesinos en serie ya estaban ahí, siempre han estado ahí, pero la policía ha aprendido ahora a verlos, a distinguirlos en el paisaje. Es el “toque de Cela”, que en medio de una guerra distingue al maleante que está dispuesto a hacerlo universal. Pascual Duarte elige, mata, aunque podría liberarse y está receptivo a cualquier mejora del exterminio. La fuerza del personaje se basa en que habita en el

imaginario colectivo, internacional, aunque todavía no tenga nombre. De 1937 a 1939, en plena guerra española, un escritor en ciernes distingue el personaje, los rasgos que le permitirán sintetizar un comportamiento, una forma de ser, una trayectoria que conforman una manera de ser criminal, el protagonista de la novela que anuncia al mundo la forma de actuar de uno que mata dejando un paréntesis entre un crimen y otro, perfeccionando su técnica y prefiriendo el contacto con su víctima aunque alternen el cuchillo con la estrangulación o se adornen con el golpe de un objeto. El asesino en serie rara vez es un psicótico y su aspecto normalmente inspira confianza (el de Pascual Duarte incluso enamora). La víctima suele seguir sin recelo a su futuro asesino como hacían con Ted Bundy, que se disfrazaba de impedido, por ejemplo con un brazo vendado o fingiéndose cojo. De esta forma era más fácil arrojar a las víctimas al interior de su Volkswagen.

11.1. La literatura de casos criminales

No todos los asesinos en serie exhiben todos los requisitos que los definen. Incluso en el salto entre América y Europa, hemos acordado que se puede hablar de asesinos en serie capturados en su primer crimen, es decir detectados antes de que realmente cumplan su propósito, pero además otras exigencias, según los estudios americanos, pueden quedarse en el camino. Lo esencial es distinguir al criminal que siente el impulso de dar muerte, que no parará hasta ser detenido, que matará con cierta variedad de medios, aunque siempre con la preferencia de entrar en contacto con su víctima y que deja un espacio entre un acto mortal y otro, en el que aprende a mejorar su técnica, para escapar más fácilmente de su captura. Pascual Duarte va encajando en las definiciones como si

las hubieran ideado para él. La definición de asesino en serie no procede de una ciencia exacta sino de unos estudios (de los que son grandes adelantados los agentes del FBI) que arrancan en medio de la lucha real contra el crimen, a impulsos de algunos de esos policías, que son criminólogos vocacionales, que establecen nuevos saberes destinados a facilitar el hallazgo y la detención de los grandes enemigos de la sociedad.

Gracias a estos impulsos sabemos que existe una minoría de asesinos en serie psicóticos que puede incluso estimarse en un cinco por ciento del total como Herbert Mullin, Richard Trenton Chase, Joseph Kallinger, Gary Schaefer, Melissa Norris, Nathan Trupp, Edward Leonski y Ed Gein.

El asesino, en general, está calificado en EEUU con una inteligencia más bien moderada, según las mediciones que se han llevado a cabo allí desde los años cincuenta del siglo pasado, por medio del test Stanford-Binet. Esto quizá indique que precisamente son capturados solo los criminales poco inteligentes, aprovechando los otros su mayor capacidad intelectual para no ser encarcelados. De cualquier forma sí que es cierto que los asesinos en serie suelen ser en general muy inteligentes.

Según estudios recientes del FBI, su cociente intelectual es de alrededor de 110, y el del violador en serie es todavía más elevado, alrededor de 120. Pero esos tests estándar no indican siempre el verdadero nivel de inteligencia de un criminal, el cuidado con que planea sus fechorías, su capacidad de manipular a quienes le rodean o las mañas que emplea (Bourgoin 1993: 19).

El asesino en serie mata muy a menudo a personas del mismo tipo (Ted Bundy escogía a jóvenes, estudiantes universitarias de cabellos largos que le recordaban a una novia

que le rechazó). La gran mayoría de los asesinos en serie ha sido objeto de malos tratos en su infancia (como Pascual Duarte, que es golpeado en grandes palizas, crece exento de amor y casi salvaje, como una bestia del campo. Igual sucede en los casos de Ed Gein -precisamente por su madre que lo tortura psicológicamente como a Pascual-, Charles Manson, Henry Lee Lucas u Ottis Toole). El asesino en serie considera su crimen como una especie de ritual (sólo hay que examinar cómo recuerda Pascual el asesinato de su madre). Todos reconocen haber fantaseado innumerables veces sobre sus fechorías antes de pasar a la práctica (Pascual fantasea con la muerte de su madre y se recrea pensando en los detalles). Capturar a un asesino en serie es una tarea muy difícil. El psicópata organizado es la categoría más importante de estos asesinos. En sus crímenes la policía topa con un crimen sin motivo y no dispone de indicio material alguno.

La investigación tradicional no permite resolver con soltura esos casos y ha sido necesario que la policía se adapte a este nuevo tipo de criminalidad. Lo ha hecho con la ayuda de ordenadores (programa *VICAP Violent Criminal Apprehension Program*, Programa de Captura de Criminales Violentos, para el conjunto de los Estados Unidos). Desde una perspectiva policial, teniendo muy en cuenta la victimología y el análisis del lugar del crimen, el FBI comenzó el interrogatorio de esta figura delincuente en 1979, con agentes especiales que entrevistaron a 36 asesinos en serie y sexuales. Los resultados se publicaron en 1983 y no son de aplicación a todos los asesinos en serie. Los asesinos en serie interrogados por el FBI son en el 85 por ciento de raza blanca, en su mayoría el hijo mayor de la familia. Su apariencia es en general agradable. El 80 por ciento pertenecían a la clase media o superior y sólo el 14 por ciento eran de una familia

que debía luchar para llegar a fin de mes. Al contrario de lo que pudiera creerse, la pobreza no es un factor importante.

Un enigma se abrió bajo los pies de los agentes: las madres estaban en casa, los padres tenían empleos estables e ingresos suficientes, los sujetos son inteligentes, de raza blanca e hijos mayores. Con toda esa batería de poderes, ¿por qué se convirtieron en asesinos en serie?

Algunos tienen episodios de voyeurismo y fetichismo, con los que compensan la incapacidad para tener relaciones sexuales normales. Hay un contacto insuficiente entre padres e hijos. El padre natural abandonó el hogar antes de que el sujeto llegara a los 12 años, en el 47 por ciento de los casos estudiados. En el 66 por ciento de los asesinos en serie, la madre domina en el hogar, pero en el 45 por ciento hay una indudable frialdad hacia ella. Esa frialdad está en el 70 por ciento respecto al padre. En su comportamiento se detecta un alto reinado de fantasías, seguido de un alto nivel de masturbación compulsiva, muy alto nivel de mentiras crónicas y de aislamiento, así como de micción involuntaria, crueldad con niños, crueldad con animales, mala opinión de sí mismo y accesos violentos de cólera.

Son incapaces de conservar un empleo. El 80 por ciento cambia constantemente de trabajo y en la mayoría de los casos se trata de empleos sin cualificar. Casi la mitad iniciaron una carrera militar que arruinaron por algún motivo. Respecto a experiencias sexuales, el 44 por ciento reconocen no haber tenido relaciones normales antes del primer acto criminal.

El *serial killer* es un enfermo: no puede dejar de matar y, de todos modos, no experimenta el deseo de dejar de matar. Existe solo para la muerte de los otros. No se interrumpe más que si lo capturan, lo matan o se suicida. Los asesinos en serie se matan raramente a sí mismos, a menos que sean psicóticos o que vean muy cercana su detención (Bourgoin 1993: 27).

Una vez capturados, los asesinos en serie confiesan casi siempre sus crímenes. Tienen incluso tendencia a reconocer más asesinatos de los que han cometido (esto sucedió con Manuel Delgado Villegas, “El Arropiero”, el mayor asesino en serie español, que fue detenido en 1971, en El Puerto de Santa María, por la desaparición de su novia, Antonia Relinque. Cuando después de confesar su asesinato empezó a ofrecer información de sus otros crímenes, los inspectores no daban crédito. Pero por indagaciones ulteriores, es posible que sea autor de casi medio centenar de muertes)

Esta clase de criminales tiene un ego inconmensurable, un gran deseo de celebridad. Leyendo con cuidado *La familia de Pascual Duarte*, te das cuenta de que todo lo que está haciendo el personaje de Cela es dejar su vida escrita para que la lean, le admiren o le compadezcan. Le lean para hacerlo famoso, digno de recuerdo y ejemplo. Incluso si es un ejemplo para no seguir jamás. En parte, su naturaleza les impulsa a manipular el procedimiento de indagación y consiguen ciertos privilegios como celdas individuales, puesto que colaboran con la justicia.

Un ejemplo célebre de esto fue la controversia que rodeó la confesión de Henry Lee Lucas, cuyo número de víctimas pasó de 300 a 160 antes de deshincharse poco a poco a medida que se verificaban sus confesiones. De igual modo, un asesino en serie puede confesar actos que no cometió como ocurrió con Arthur Shawcross, que se fingía caníbal y necrófilo con el fin de poder alegar locura, lo cual le haría irresponsable de sus actos (Bourgoin 1993: 27).

Pascual tiene la consideración del director de la cárcel que le deja papel y recado de escribir. Pascual escribe sin descanso y trata de justificar lo injustificable, e incluso

aparece como víctima, en vez del monstruo en el que se ha convertido, desde el día mismo en que descubrió que quitar la vida a los demás era una opción que podía realizar sin esforzarse. Incluso celebrando el hecho de haber crecido fuerte de brazo y espíritu.

La mayoría de estos individuos desarrollan una personalidad asocial a consecuencia de malos tratos en la infancia, ya sea por los padres o porque fueron abandonados. La reacción a los malos tratos puede transformarlos en sociópatas. El FBI creó el Centro Nacional para el Análisis de Delitos con Violencia (NCAC), en Quantico, en el Estado de Virginia, EE.UU, para capturar criminales. El fin era acosar a los asesinos en serie con dos programas específicos que pueden consultar las policías locales.

El investigador que desea recurrir al VICAP (Violent Criminal Apprehension Program, Programa de Captura de Criminales Violentos), llena un informe de quince páginas, el Crime Analysis Report (o informe de Análisis de Delito) antes de enviarlo al FBI. Las 189 preguntas contenidas en este informe cubren todos los aspectos de un crimen, desde la victimología hasta los análisis de laboratorio.

Esto es particularmente efectivo en caso de asesinos en serie nómadas. El objetivo del VICAP no es investigar los homicidios, sino analizarlos. Deben sacarse ante todo las tendencias generales. El FBI considera imprescindible el envío de informes en caso de crímenes sin motivo aparente, los de carácter sexual y los cadáveres no identificados. El VICAP se complementa con un perfil psicológico del criminal que se aplica también en los casos de secuestro o toma de rehenes. Se aplica igualmente a los pirómanos y violadores en serie. El departamento de análisis criminal del FBI, el Behavioral Science Unit o BSU, tenía al principio doce agentes, a los que llamaban *The Dirty Dozen*, la Docena de los Sucios, en homenaje a la película *Doce del patíbulo*. Estos agentes

estudian los crímenes a distancia, con fotos y cintas de video al estilo de personajes de ficción como Nero Wolfe ó Sherlock Holmes. Un efecto perverso de los asesinos en serie es que se han revelado maestros en el arte de jugar con la ley.

Harvey Carignan, condenado a muerte por su primer asesinato, en 1949, se aprovechó de un error de procedimiento para que lo dejaran en libertad en 1960 y matar de nuevo por lo menos cinco veces. Larry Eyler, un asesino en serie homosexual, fue detenido *in fraganti*, en 1983, y una de sus víctimas se salvó, pero los policías que registraron su vehículo, y descubrieron en él numerosos indicios referentes a otros asesinatos, se olvidaron de procurarse un mandato de registro, por lo cual estas pruebas abrumadoras de su culpabilidad no fueron consideradas aceptables cuando se le acusó ante los jueces. Así, Larry Eyler recobró la libertad y mató de nuevo... (Bourgoin 1993: 37).

De los centenares de asesinos en serie juzgados desde comienzos del siglo XX, menos de veinte fueron declarados legalmente locos. Algunos trataron de alegar desdoblamiento de personalidad como Kenneth Bianchi (El estrangulador de las colinas) ó William Heirens (El asesino del lápiz de labios), algunos pretenden escuchar la voz de Dios (Peter Sutcliffe ó Herbert Mullin) o la de un demonio reencarnado en el perro del vecino (David Berkowitz, el hijo de Sam) ó sufrir psicosis de la guerra de Vietnam (Arthur Shawcross). La definición legal de locura o irresponsabilidad es distinta del diagnóstico médico que quiere decir loco.

A finales del siglo XX, los asesinos en serie ejecutados legalmente desde sus comienzos son alrededor de cincuenta:

Johan Hoch, el 23 de febrero de 1906, Edward Walton, el 17 de julio de 1908; Sydney Jones, el 25 de junio de 1915; Arthur Warren Waite, en mayo de 1917; Frederick Edel, en 1920, Will Lockett, el 11 de marzo de 1920; Joseph Olden, en 1920; Roy Mitchell, el 30 de julio de 1923; Earle Nelson, el 13 de enero de 1928; Ludwing Lee, en 1928; Carl Panzram, el 5 de septiembre de 1930; Gordon Nortcott, el 2 de octubre de 1930;

Herman Drenth, el 18 de marzo de 1932; Robert Harper, en 1933; Keneth Neu, el 1 de febrero de 1935; Albert Fish, el 16 de febrero de 1936; Paul Petrillo, en 1937; Anna Marie Hahn, el 20 de junio de 1938; Akbert Dryer, en 1939; Raymond Lisemba, en mayo 1942; James Hall, el 4 de enero de 1946; Louise Peete, el 11 de abril de 1947, Jake Bird, el 15 de julio de 1949; Raymond Fernández y Martha Beck, el 8 de marzo de 1951; William Cook, el 12 de diciembre de 1952; John Wabble, el 26 de septiembre de 1954; Stephen Nash, en 1958; James Donald French, en 1959; Charles Starkweather, el 24 de junio de 1959, Harvey Galtman, el 18 de septiembre de 1959; Donald Kinman, en 1960; Melvin Rees, en 1961; Michiah Shobek, el 19 de octubre de 1976; Steven Juby, el 8 de marzo de 1981; Ernest Dobbett, el 7 de septiembre de 1984; Margie Velma Bacfield, el 2 de noviembre de 1984; Carrol Edward Cole en diciembre de 1985; Jay Pinkerton, el 14 de mayo de 1986; Arthur Gary Bishop, el 9 de junio de 1988; Jeffrey Joseph Daugherty, el 7 de noviembre de 1988; Ted Bundy, el 24 de enero de 1989.

Para los profesionales investigadores como John Douglas, que fue director de Departamento de Análisis Criminal del FBI, matar no es nada fácil: “Es una interacción entre dos personas: el asesino y su víctima. Es necesario saber lo que la víctima pudo hacer (Bourgoin 1993: 41).

Conocer a los asesinos permite la posibilidad de trazar su perfil psicológico. Incluso antes de encontrarse con ellos. Simplemente examinando la escena del crimen o con fotografías. No pretende sustituir a la investigación, es solo un instrumento suplementario, pero apasionante. La busca de un criminal se complica cuando estamos ante un asesino en serie organizado que prepara sus crímenes sin dejar huellas ni armas. Se da una tasa alta de fracasos. Pero también algunos éxitos memorables. El perfil

psicológico falló con el asesino de Green River (Río Verde), autor de la muerte de al menos 49 mujeres, hoy felizmente descubierto, pero que se tardó más de treinta años en su captura. El perfil es una especie de retrato-robot que se confecciona con investigación de campo, psicología, intuición y deducción, así como experiencia en la persecución de criminales. Algunas de sus deducciones obtenidas en años de trabajo parecen adivinanzas, pero son fruto de la experiencia:

Si el rostro de la víctima es irreconocible debido a golpes o a alguna mutilación, esto indica, en la mayoría de los casos, que el asesino y su víctima se conocían.

Cuando el lugar de un crimen sangriento presenta indicaciones de una gran limpieza, como una bañera recién liberada de toda mancha de sangre, probablemente es porque el asesino salió hace menos de seis meses de un psiquiátrico.

Los sádicos sexuales tienden a desplazarse largas distancias en su vehículo (Bourgoin 1993: 43).

Un perfil psicológico se traza en cinco etapas diferentes: se reúnen y estudian los hechos, se reconstruye la situación, se proponen hipótesis y se traza el perfil. A veces se trabaja por referencia con fotos en color del lugar y la víctima, fotos aéreas para situar el lugar. Un video grabado en el lugar de los hechos y un plano dibujado del sitio con distancias, orientación y escala. Todo es necesario como un informe de autopsia completo, con las estimaciones del forense. A esto hay que añadir un informe de la víctima lo más profundo posible. No debe examinarse ninguna hipótesis de modo aislado. El perfil es la interacción entre los elementos. John Douglas con Robert Ressler, Ann Burgess y Carol Hartman publican un artículo “Criminal Profiling from Crime Scene Analysis” en *Behavioral Sciences and the Law* (1986) en el que describen el perfil de un ex policía detectado en un secuestro sexual. Su modo de actuar delata que no pretendía cobrar el rescate sino despistar a los investigadores. Fue capturado y confesó.

Algunos criminales mezclan a veces organización y desorganización. Ted Bundy, el último ejecutado de nuestra lista, mordía a sus víctimas y Kemper las mutilaba o comía pedazos. Los dos eran asesinos en serie organizados pero mezclaban estas prácticas de desorganizados. La investigación del FBI indica que el asesino en serie está más interesado por el sexo que un violador. El violador pretende someter, el asesino se apropia de la vida. Los asesinos en serie reviven con placer sus actos. Antes de que la justicia decida poner en libertad a un asesino, debería controlar si sus fantasías siguen obsesionándole.

El asesino en serie organizado es muy sociable y se integra sin despertar sospechas. Cuando lo entrevistaban para la TV, Ted Bundy, el más guapo de todos los asesinos, astuto, seductor, buen conversador, se volvía a la cámara y decía rotundo. “Nunca sería capaz de hacer algo así”. Y le creían.

En determinados pueblos de España junto al cura, al maestro, al boticario, al tonto del pueblo si se quiere, ha estado allí el asesino múltiple como un personaje más. Puerto Hurraco es un ejemplo, clarísimo, pero otros más en la línea del misterio señalan por ejemplo Villarrobledo (Albacete), donde entre los años 1984 y 1992 fueron asesinadas cinco personas. Los cadáveres eran encontrados con heridas brutales, desnudos y con la cara destrozada a pedradas. La noche de San Juan de 1991 volvió a pasar:

Pedro José Moreno (El Peletes) tuvo una muerte horrible. Cuando a las 7,30 de la mañana siguiente un vecino conocido en el pueblo como El Pichi encontró su cuerpo junto al pinar del cementerio, su cara era una horrible masa de sangre y vísceras. Totalmente desnudo, su asesino no sólo le había machacado con una piedra, también le había arrasado la espalda, la cara y los ojos a latigazos, presumiblemente con un cinturón, y luego lo había apuñalado varias veces. Los familiares de Peletes sólo supieron que era él por un objeto que llevaba en la mano y que le había regalado uno de sus hermanos (Marlasca y Rendueles 2002: 339).

Buscaron por todo el pueblo, interrogaron a los sospechosos pero no dieron ni con uno solo que fuera capaz de aquello. Los más próximos tenían coartada y por todas partes se recordaban los dos asesinatos pendientes desde 1984. Habían llegado a hablar de la maldición que había caído sobre el pueblo.

La noche del 30 de noviembre de 1991, José Ballesteros estuvo tomando unas copas y se fue a la discoteca *Equus*, de la que salió a las cuatro de la mañana. Al parecer se encontró con alguien conocido que le invitó. El asesino de Villarrobledo cuando fue capturado lo contaba así: “Fuimos a la puerta de la nave de Diego Lozano. Saqué el chocolate y la navaja. Sin más le di dos o tres pinchazos. Lo vi mal, sangraba, así que le di muchas puñaladas. Luego cogí una piedra y le di en la cabeza. No tenía ningún motivo para matarlo. Le conocía de verlo en la discoteca y fumamos unos porros.” “Le quité un llavero del Real Madrid con las copas de Europa y el monedero”.

El asesino del taxista lo contaría así: “Fuimos por Barrax. Había explicado a Manuel el placer que da matar, así que le dije: ¿lo matamos? Me contestó que sí. Cuando pasamos Santa Marta le eché el cinturón al cuello y le dije: levanta las manos y para el coche”. El conductor creía que era un atraco. Pero uno de los dos se puso a gritar a su compañero que si no se callaba, lo mataría también y le dio al taxista con una piedra en la cabeza. Después de asesinarlo, le dijo a su colega que se pusiera unos calcetines para conducir. Pedro iba tirando objetos por la ventanilla. Al llegar a Villarrobledo se bajaron corriendo, el asesino le dio al otro un radiocasette y este lo tiró a la basura en cuanto pudo. Al despedirse, le dijo que se quitara la ropa y la quemara.

El cadáver apareció semidesnudo en la cuneta de un camino. La Guardia Civil encontró huellas. Uno de los asesinos usaba un calzado 44. No era un robo puesto que había dinero en la escena del crimen. La víctima estaba en calzoncillos. El coche fue encontrado en el mismo lugar en el que abandonaron el segundo cadáver, el de Ballesteros. Tenía las puertas abiertas y las llaves en el contacto.

En la feria de Albacete habían visto a dos vecinos sospechosos, Pedro Antonio Seco Martínez, nacido en 1970, soltero y Manuel Marhuenda Cañadas, nacido en 1971 y también soltero. Los dos estaban bastante afectados por la ingesta de alcohol y se ponían muy pesados para que los llevaran a Villarrobledo. Pedro y Manuel fueron detenidos. En seguida les hicieron la pregunta: ¿Qué pasó con el taxista?

“-No lo matamos para robarle –contestó Pedro en seguida-. No sé por qué lo hicimos. Antes de subir nos pusimos los calcetines como guantes. El policía les sorprendió. ¿Enséñenme las manos?

-Yo sabía que en cuanto me viera las manos sabría que era el asesino. El taxi lo dejé junto al almacén donde encontraron al otro.

-¿Cómo lo sabes?

-Porque también lo maté yo”.

Pedro explicó que había cometido tres de los cinco asesinatos sin resolver en Villarrobledo. Los dos primeros solo, y el tercero, acompañado de Manuel para que este pudiera experimentar lo que se siente al matar.

Presenta un trastorno psicopático de personalidad que se traduce en impulsos agresivos y violentos. Tiene una actitud egocéntrica y de suma frialdad, falta de apego a la verdad”. Los psicólogos que lo ven en prisión afirman que culpa a la sociedad de todo lo que le ocurre. Cuando falleció su abuelo, por ejemplo, pinchó las ruedas de todos los coches aparcados en una

calle de su pueblo. En otra ocasión, cuando un vecino insultó a su madre, le arrancó la falange de un dedo de un mordisco (Marlasca y Rendueles 2002: 355).

El asesino de Villarrobleado, según los peritos que le visitaron, “es un asesino en serie difícilmente recuperable. No premedita sus crímenes, actúa de forma impulsiva. Es astuto y oculta pruebas con facilidad”. El propio Seco dijo ante el tribunal: “Ver escapar la vida de una persona mientras le aprietas el cuello es una sensación mucho mejor que un orgasmo. Para mí, matar es un vicio que me cuesta controlar”.

En Villarrobleado, un joven que mostró un comportamiento psicopático, no recibió atención médica especial. Dedicó su vida al crimen y fue capturado. En prisión cumplió algunos años, apartado de las tentaciones mundanas, pero pese a la gravedad de sus crímenes y su diagnóstico, no recibió tratamiento médico alguno. Según nuestro ordenamiento jurídico tiene derecho a permisos y beneficios penitenciarios que le devolverán a las calles sin ningún control ni garantía sobre su conducta. Puede decirse que este es un típico asesino en serie.

Camilo José Cela fue entrevistado en febrero de 2001 para la colección de literatura que lanzaba el periódico *El Mundo* ⁵¹. Recuerda en esa entrevista que terminó el Pascual Duarte en el año 1942, cuando nada se sabía de toda esta indagación de los años venideros sobre aquel personaje que le sirvió de inspiración y que tendría tanto éxito en el mundo. Eso solo podía deberse a que es reconocido en cuantas sociedades explora, incluso en las más recónditas o escogidas:

Pero en todo caso sí mostrar mi gratitud a Pascual Duarte y mi estupor ante la aceptación que tuvo; y que sigue teniendo, porque aparece todavía en lenguas de lo más extraño. Ahora se anuncia una versión en guaraní, el idioma de los indígenas americanos. (Camilo José Cela. *El Mundo* 2001).

⁵¹ *El Mundo*. Ángel Vivas 05/02/2001

Hay una explicación a ese triunfo y es la universalidad del personaje. Hay asesinos como Pascual en todas partes, y desde el comienzo de los tiempos, según lo que hoy sabemos. Los lectores de las diversas lenguas a las que ha sido vertida la obra reconocen en su imaginario colectivo la verdad de su peripecia, la hondura de su trazo, los rasgos y anécdotas de la vivencia. En ese momento que comentamos las ediciones de *La Familia de Pascual Duarte* ya pasan de cien.

Camilo es un personaje provocador y siempre echa mano de algo de su retranca. Afirma que la escribió “para entretenerme”. Y no contento le da un toque dramático: “Estaba enfermo, hacía largos reposos y era un modo de distraerme. Y le puse el punto final cuando creí que iba a morir”. Según cuenta, una vez pasado el peligro, no se olvide que Cela es un narrador, la novela “estuvo un año durmiendo en el cajón, sin que los editores quisieran publicarla. Tres o cuatro editores se negaron a publicarla con argumentos pintorescos. “Usted es joven”, me decían, “puede cambiar de oficio”. “Si, claro, puedo llevar maletas en las estaciones”. Algunos editores no tienen criterio literario, pero tampoco comercial: “Uno dijo que se venderían 10 ó 12 ejemplares”. Se equivocan siempre, piensa Camilo, “a García Márquez le rechazaron *Cien años de soledad*”⁵².

En la novela, destaca el entrevistador de Camilo, hay caridad, comprensión hacia el ser humano. El Premio Nobel hace una vez alarde de ingenio corrosivo: “Es que el ser humano es muy compadecible, caray. Y digo lo que decía Albert Camus, respetado

⁵² *El Mundo*. 05/02/2001

amigo mío, que yo escribo no a favor de quienes hacen la Historia, sino de quienes la padecen”.

“En la España del euro, ¿Pascual Duarte es una especie extinguida?

“Bueno, no se puede hablar de esto porque se disgustan los extremeños, pero usted me dirá si lo de Puerto Hurraco no es espantoso. Yo tengo mucha información de eso, porque un amigo estuvo preso en una cárcel de Almería con los dos hermanos, tengo hasta cintas magnetofónicas con la voz de ellos; pero no tengo ganas de ponerme a trabajar en ello, el que venga detrás que arree”.

Camilo José Cela se asoma a ver la multitud que puebla las villas y distingue con fervor el gañán del horticultor, el ganadero del boticario, la beata de la modistilla, el listo del tonto, entre las mil clases de tontos. Más difícil es el honrado del criminal. Y el imposible de percibir es el asesino serial. Tiempos en los que no se habla de ellos de manera formal. A veces suena algo de sacamantecas, u hombres del saco, pero los albores de la criminalidad múltiple están por estudiar. Allá por 1940, sólo funciona la intuición. Camilo, un escritor joven en busca de inspiración, descubre un comportamiento singular, tanto en un tesoro oral como en una escena que está obligado a contemplar.

11.2. La naturaleza del psicópata

Cualquier persona expuesta a ciertas influencias biológicas o ambientales tiene mayor probabilidad de reaccionar más violentamente. Al hablar de síndrome violento, es conveniente distinguir a los psicópatas de otros grupos. Aunque la definición de psicópata sigue siendo muy controvertida, los psicólogos clínicos, neurólogos y psiquiatras, dirían que aunque no lo pueden definir bien, lo reconocen en cuanto lo ven.

Los psicópatas tienen un carácter peculiar –a veces se muestran muy agradables, pero lo hacen con el motivo oculto de engañar, y pueden matar a sangre fría-. En cierto modo, la característica más llamativa de los psicópatas es la sangre fría con la que actúan.

Tratar de expresar lo que distingue un psicópata de otro reo u otro paciente es una tarea difícil. (Grisolía, J. S., Cuarta Reunión I. sobre B. y S. de la Violencia, 1999. Sesión I.

El psicópata (I): factores psicobiológicos, p. 2).

Gracias al doctor Robert D. Hare, profesor de Psicología Forense, Psicofisiología y Cerebro, y Comportamiento en la Universidad de British Columbia Vancouver (Canadá), se ha logrado aclarar la importancia de la personalidad del psicópata y su relación con los demás. Los psicópatas forman un grupo de gran importancia entre las personas violentas de la sociedad. Los biólogos apoyan la idea de que la conducta es en el fondo, producto de la biología en interacción con el ambiente. Hay factores de la personalidad que parecen ser hereditarios, incluida la agresividad.

Los resultados de un estudio sobre 197 personas adoptadas arrojó luz sobre este particular. Se midió la influencia del ambiente del hogar adoptivo y se encontró que había mayor predisposición a la conducta violenta cuantos más factores negativos estaban presentes: peleas matrimoniales, alcoholismo, abuso de drogas... pero la predisposición era mayor en las personas a cuyos padres biológicos se les había diagnosticado personalidad antisocial. Investigaciones realizadas demuestran que al psicópata no le importan las consecuencias de sus actos. De ahí que suelen cometer “delitos divertidos” o emocionantes como robar coches, sin preocuparse por el futuro.

Se observa que los psicópatas no aprenden de los castigos como las personas normales, lo que implica un defecto en la amígdala, lugar del cerebro con responsabilidad en el aprendizaje con carga emocional, o en las conexiones de ésta con el córtex. Otro aspecto

influyente es el efecto de la nutrición materna en el cerebro del feto. Ya se sabe que diversas complicaciones maternas como dificultades en el parto, peso reducido del niño, peso inadecuado de la madre, etc., pueden conducir a la personalidad antisocial de los hijos.

Pese a todo, siempre ha sido difícil separar los efectos genéticos de los efectos ambientales, porque la frecuencia de las complicaciones perinatales es más alta en personas con problemas psicológicos o socioeconómicos...

De todos modos, nuestro conocimiento ya es lo suficientemente importante para que nos demos cuenta de la necesidad de mejorar las condiciones sociales de los países subdesarrollados. Si queremos reducir el nivel de violencia, debemos alimentar adecuadamente a las mujeres y los niños (Grisolía, J.S. 1999, Valencia. Sesión 1, p. 5).

En el capítulo de conclusiones, James Santiago Grisolía en su exposición afirma que el psicópata presenta un síndrome violento que se puede diferenciar de otros criminales. Destaca algunos aspectos de índole psicobiológico, como el aspecto hereditario, ya que se sabe que el aprendizaje y control del cerebro en esta población funciona anormalmente. No menos importante es el entorno del niño, porque resulta vital a la hora de canalizar sus tendencias genéticas o biológicas desde la nutrición prenatal hasta la relación padre-hijo, contando con las condiciones sociales: “Es demasiado sencillo decir que los psicópatas pobres son criminales mientras que los psicópatas ricos son políticos” (Grisolía, J. S. 1999. Valencia. Sesión I. Pág. 5).

El Dr. James Santiago Grisolía concluye que la influencia que ejerce el entorno es muy importante y que el entorno siempre será más fácil de corregir que la biología. Para el Dr. Robert D. Hare, la psicopatía es un trastorno de la personalidad definido por una serie de características interpersonales, afectivas y de estilo de vida que causan serias consecuencias negativas a la sociedad. Entre lo más devastador de este trastorno está la

cruel indiferencia hacia los derechos de los demás y la propensión a comportamientos depredadores y violentos.

Investigaciones con neuroimágenes (imágenes del cerebro) pueden ofrecer pistas neurobiológicas para descifrar la naturaleza de la violencia depredadora en los psicópatas, así como en la asociación de la psicopatía, el crimen y la violencia. De hecho, ya sabemos lo suficiente sobre la correlación social y ambiental entre la violencia individual y de grupo, como para desarrollar estrategias preventivas, que se harán realidad siempre y cuando haya suficiente presión por parte de la sociedad y la voluntad necesaria por parte de los políticos.

Probablemente, adelanta Hare, nunca tengamos una teoría unificada sobre la violencia, sin embargo podemos vislumbrar los comienzos de lo que puede llamarse una “mini-teoría” de la violencia depredadora humana basada en la investigación clínica y empírica de la psicopatía.

Sugeriré que la agresión y la violencia del psicópata se ejercen de manera instrumental, depredadora y a sangre fría, características que dependen más de la naturaleza del individuo que de las fuerzas sociales y ambientales que están detrás de la mayoría de los otros tipos de violencia. Esta es la base de mi presentación (Hare, Robert. 1999. Valencia. Sesión I, p. 2).

La concepción moderna de la psicopatía es el resultado de siglos de investigación de hombres de ciencia europeos y americanos. La psicopatía fue el primer trastorno de la personalidad reconocido en la psiquiatría. Según Hare, aunque se siguen debatiendo e investigando la etiología, la dinámica y los límites conceptuales de este trastorno de la

personalidad hay una constante tradición clínica y empírica en lo que se refiere a los principales atributos afectivos, interpersonales y comportamentales.

Por lo que llevamos indagado, la psicopatía no se puede entender únicamente, ni siquiera fundamentalmente, en términos de fuerzas e influencias sociales y ambientales, derivando a complejas interacciones entre predisposiciones biológicas/temperamentales y fuerzas sociales (Hare 1999. Valencia. Sesión I, p. 3)

El problema práctico es hacer una identificación del psicópata lo más exacta posible, lo cual se demanda sobre todo en aquellas situaciones donde el diagnóstico de psicopatía tiene tremendas consecuencias tanto para el individuo como para la sociedad.

Los actuales criterios diagnósticos son los del trastorno antisocial de la personalidad del *Manual estadístico y de diagnóstico de los desórdenes mentales* (DSM-IV), American Psychiatric Association, 1994), los criterios para el trastorno disocial de la personalidad de la *Clasificación Internacional de las enfermedades* (CIE-10, Organización Mundial de la Salud, 1990), y los criterios de la escala Hare (*Psychopathy Checklist-Revised, PCL-R*, Hare, 1991).

Reproducimos aquí los ítems de la escala de Hare para tener presente su procedimiento y dado que es el método más fiable de diagnóstico de psicopatía aceptado internacionalmente. Gracias a los estudios del Dr. Hare sabemos ya quien es un psicópata, aunque no sepamos en profundidad lo que eso significa, ni cómo tratarlo para recuperarlo, si eso es posible. No obstante es importante recordar aquí que psicopatía no es sinónimo de criminalidad. La mayoría de los criminales no son psicópatas y, aunque

todos los psicópatas transgreden las normas y costumbres de la sociedad, muchos logran evitar la justicia criminal.

Algunos son trabajadores informales y poco fiables, empresarios depredadores y sin escrúpulos, políticos corruptos o profesionales sin ética que usan su prestigio y su poder para victimizar a sus clientes, pacientes o a la sociedad en general. Salvo por los reportajes que a veces salen en los medios y los informes clínicos anecdóticos, sabemos poco sobre estos individuos. Hace falta investigar sistemáticamente para determinar la incidencia de la psicopatía en la población en general, las diversas formas criminales y no criminales en que se manifiesta el trastorno y la medida en que la investigación de los psicópatas criminales nos informa sobre los psicópatas en general (Hare 1999. Valencia. Sesión I, p. 4).

La delincuencia a una edad precoz es un claro síntoma de trastorno. Con el método más moderno y eficaz que se conoce que es la escala Hare, la seguridad del diagnóstico del trastorno disocial de la personalidad se consigue cuando la escala Hare es aplicada por un observador experto (clínico), que basa sus conclusiones en una entrevista semiestructurada con el sujeto a examinar, una revisión del historial del caso, entrevistas con sus familiares y personas de su ambiente laboral y en la observación de su comportamiento siempre que sea posible.

Cada uno de los 20 ítems recibe una puntuación en una escala de 3 puntos (0,1,2), dependiendo de su aplicabilidad al sujeto. La puntuación total puede variar de 0 a 40 y refleja la medida en la que la persona estudiada encaja en el perfil del prototipo de psicópata. La puntuación media es de 22-24 puntos. En general, una puntuación de 30 constituye el límite para la psicopatía. Las evaluaciones realizadas con el PCL-R

TABLA 1. Ítems de la escala Hare (Psychopathy Checklist-Revised/PCL-R)

Factor 1: Interpersonal/afectivo	Factor 2: Desviación Social
1. Locuacidad/encanto superficial	3. Necesidad de estimulación/propensión al aburrimiento
2. Sensación grandiosa de autovalía	9. Estilo de vida parasitario
4. Mentiras patológicas	10. Escasos controles comportamentales
5. Engaño manipulación	12. Problemas de conducta tempranos
6. Ausencia de remordimiento y culpabilidad	13. Falta de metas realistas a largo plazo
7. Escasa profundidad en los afectos	14. Impulsividad
8. Insensibilidad/falta de empatía	15. Irresponsabilidad
16. No acepta la responsabilidad de sus acciones	18. Delincuencia juvenil
	19. Revocación de la libertad condicional
* Ítems adicionales	
11. Conducta sexual promiscua	17. Muchas relaciones matrimoniales de poca duración
20. Versatilidad criminal	

Nota: De Hare (1991). El evaluador usa criterios específicos e información de entrevistas y de expedientes para puntuar cada ítem en una escala de 3 puntos (0, 1, 2).

* Ítems que no cargan en ningún factor.

23

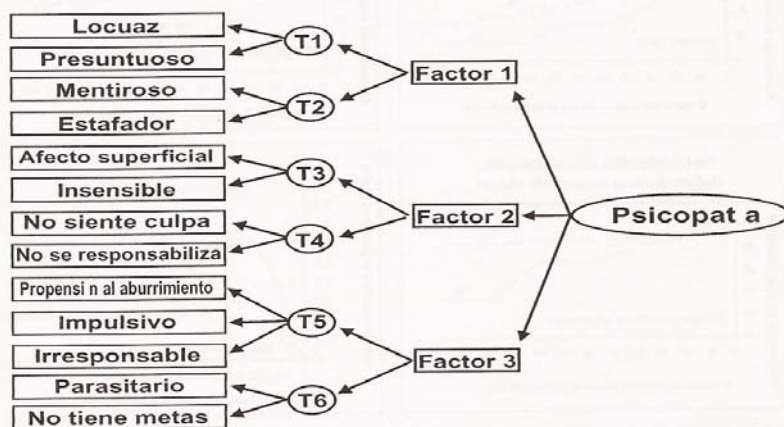


Figura 1. La escala Hare (Psychopathy Checklist-Revised) y el modelo jerárquico de 3 factores.

Fuente: Cooke y Michie, 1999.



Centro Reina Sofía
para el Estudio de la Violencia

(escala de Hare) son consideradas como altamente fiables y válidas cuando son realizadas por clínicos e investigadores cualificados. Por eso ha sido adoptado el PCL-R de forma generalizada como instrumento métrico.

Hay que tener en cuenta que los estudios nos advierten que a pesar de la estrecha relación entre la psicopatía y el comportamiento antisocial y criminal, los psicópatas se distinguen cualitativamente del resto de criminales y llegan a ser diferentes, incluso de aquellos cuya conducta criminal es extremadamente violenta y reiterada. Los psicópatas se inician a una edad temprana y delinquen a lo largo de la mayor parte de su vida. Muchos dejan de ser tan antisociales al llegar a la edad madura. De los psicópatas que han participado en los estudios recientes, casi la mitad reduce su número de crímenes cuando alcanzan los 35-40 años, aunque no significa que abandonen el crimen. Su nivel de actividad baja y se reconvierten en delincuentes reincidentes de nivel medio. Sin embargo la propensión de los psicópatas a comportarse violenta y agresivamente disminuye poco con la edad.

Los psicópatas no conocen los principios inhibidores de la violencia y la conducta antisocial como la empatía, los vínculos emocionales el miedo al castigo, la culpa. Porque para ellos son inexistentes o muy deficientes. Por otra parte hacen alarde de egocentrismo, sensación grandiosa de autovalía, autojustificación, impulsividad, falta general de inhibiciones y necesidad de poder y control, lo que compone la receta para los actos antisociales y criminales.

Se tiene la impresión de que los psicópatas ven a los demás como presas emocionales, físicas y económicas. Su violencia no tiene el “color” emocional que tiene el resto de las

personas. Su reacción ante el daño que causan es una fría indiferencia, una sensación de poder, placer o satisfacción, con ausencia de preocupación o remordimientos por lo que han hecho. Se cree que pueden ser psicópatas hasta un 30% de los maridos que maltratan a sus esposas de manera reiterada.

Está demostrado que la psicopatía es un factor de riesgo para la reincidencia y para la violencia. La psicopatía es muchas veces el mejor indicador de la violencia futura. Por ejemplo en recientes estudios se establece que el riesgo de reincidir violentamente es tres veces mayor en los delincuentes con una puntuación del PCL-R superior a 32, que en los delincuentes con una puntuación por debajo de 22. En cuanto a las mujeres hay relativamente pocas investigaciones sobre el papel de la psicopatía en las mujeres delincuentes. Los datos que tenemos indican que por término medio un 15% de ellas cumplen los criterios del PCL-R para la psicopatía. En un famoso muestreo descubrieron que a los 50 días de salir de la cárcel, la proporción de reincidencia es siete veces superior en las psicópatas. Después de esos 50 días, la diferencia entre los grupos desaparece.

En la adolescencia la psicopatía aparece tras haberse anunciado. El trastorno se puede diagnosticar con el PCL: YV. La incidencia base de la psicopatía es, como mínimo, tan alta en los delincuentes adolescentes como en sus homólogos adultos.

A raíz de una decisión del Tribunal Supremo de Estados Unidos, varios estados se preparan para el internamiento civil de delincuentes sexuales peligrosos, después de su excarcelación. La mayoría de estos individuos serán psicópatas.

Una de las combinaciones más peligrosas que han surgido de la investigación sobre los delincuentes sexuales es la psicopatía emparejada con evidencias de excitación sexual desviada. Estas últimas se descubren al aplicar cualquier test falométrico que indique una preferencia hacia ciertos estímulos desviados: niños, violaciones o violencia no sexual. No tenemos evidencia convincente de que los psicópatas respondan favorablemente al tratamiento y la intervención. Los resultados sobre un grupo en el que los individuos fueron definidos como psicópatas siempre que su puntuación fuera de 25 ó más en el PCL-R. Los psicópatas que habían recibido tratamiento reincidían aproximadamente dos veces más que los no tratados. Aparentemente la terapia causaba un empeoramiento en los psicópatas.

A diferencia de la mayoría de los delincuentes, los psicópatas sienten poca angustia personal, no ven nada malo en sus actitudes y comportamiento, y buscan tratamiento sólo cuando les interesa hacerlo, como cuando quieren conseguir la libertad condicional. Por lo tanto no puede sorprendernos que saquen poco provecho de los programas tradicionales, sobre todo de aquellos que pretenden desarrollar la empatía, la conciencia y las habilidades interpersonales. ¿Qué podemos hacer entonces? ¿Los encaramos hasta que lleguen a una edad en la que ya no presenten un riesgo para la sociedad? ¿Les pedimos que participen en programas de tratamiento que tiene pocas probabilidades de éxito, engañándoles a ellos, y a nosotros mismos al pensar que vale la pena intentarlo, que pueden sacar algún beneficio práctico? (Hare 1999. Valencia. Sesión I, p. 16).

Los psicópatas no aprecian el significado emocional de un hecho o de una experiencia. El uso del idioma es lo que más claramente ilustra lo que va “mal” en los psicópatas. Parece que no pueden o no quieren procesar o utilizar los profundos significados semánticos y afectivos del lenguaje. Sus procesos lingüísticos son relativamente superficiales y no parece que capten los significados y matices sutiles y más abstractos

del lenguaje. Los psicópatas parecen ser individuos semántica y afectivamente superficiales. A esta conclusión se llega mediante trabajos tanto clínicos como de laboratorio.

En las contribuciones psicosociales a la violencia y la psicopatía, Joan McCord de la Universidad de Temple Pensylvania, Estados Unidos, resume que “los psicópatas son impulsivos, agresivos, están aislados emocionalmente y ansían emociones fuertes”. Normalmente se diferencian de otros criminales violentos en que son más jóvenes cuando se les detiene por primera vez y en que delinquen con mayor frecuencia. Los psicópatas constituyen una gran parte de la población de criminales violentos. Al investigar cuales son las condiciones psicológicas y sociales que influyen en unos y en otros, vemos que éstas se confunden. Por eso debemos identificar a los psicópatas del resto de criminales. Las características que identifican a los psicópatas -impulsividad, agresividad, falta de vínculos afectivos, deseo de excitación, ausencia de remordimiento por las transgresiones y frecuentes violaciones de las normas sociales- pueden deberse a distintas influencias sociales.

En mi opinión, en la aparición de la psicopatía contribuyen tanto factores biológicos como sociales, afectando a la percepción y al comportamiento de estos individuos McCord 1999, Valencia. Sesión II, p. 2).

Todo esto pese a que el término psicópata hace referencia a un tipo de personalidad, pero existen motivos para creer que las interacciones sociales influyen en la personalidad de los psicópatas hasta el punto de que algunos investigadores han acuñado para ellos el término “sociópata” (Wolman, 1987).

Por otro lado, como otra de las características esenciales, sabemos que los criminales reincidentes y los psicópatas son relativamente insensibles al dolor físico (Farrington, 1988). Estudios con niños internos en instituciones públicas indican hasta qué punto la sensibilidad al dolor depende de la experiencia. En un entorno insensible, los niños aprenden a ignorar sus propias heridas. Es natural concluir que los niños que aprenden a ignorar su propio dolor tengan en cuenta el dolor ajeno: la falta de empatía es una de las características destacables en los psicópatas (Gough, 1948). En algunos estudios se vincula la agresividad o el comportamiento criminal violento a la corrección temprana con castigo físico severo. El estudio de antecedente penales de niños con castigos corporales infligido por sus madres informa de que estos habían aumentado la probabilidad de que fueran condenados por delitos violentos, incluso aunque se alternara el castigo con cariño materno. Los antecedentes de los estudiados incluían asalto, intento de asalto, secuestro, robo, violación, abuso de niñas, atracos a mano armada e intento de asesinato y asesinato. Una conclusión posible es que el castigo tiende a aumentar el valor de lo prohibido.

Finalmente, según el trabajo de McCord, además de las condiciones de socialización, hay dos factores ambientales relacionados con la violencia: la discriminación social y el consumo de alcohol. En muchas sociedades la violencia hace acto de presencia donde y cuando hay disponibilidad de alcohol. Existen ya razones para relacionar violencia y alcohol, pero hay que seguir investigando. Algo que queda claro para McCord es que para comprender la psicopatía y la violencia es necesario considerar el modo en que los individuos interactúan con el ambiente.

Cuando una persona posee una serie de razones potenciadoras, las utilizará para organizar su entorno y actuar en él. Por lo tanto, las acciones de un individuo tienden a ser predecibles. Según esta teoría, la acción motivada se da porque existe una razón para ello (o un conjunto de

razones); de ahí que sea plausible considerar la acción como voluntaria. Las experiencias de los psicópatas y otros que cometen delitos violentos hacen que para ellos esté justificado el uso de la violencia en muchas y muy variadas circunstancias (McCord 1999. Valencia. Sesión II, p. 7).

Para los psicólogos forenses el diagnóstico de la psicopatía tiene una importancia crucial por necesidades de la valoración jurídica de la imputabilidad y también de la toma de decisiones para la libertad provisional antes del juicio, la suspensión de penas, la concesión de permisos o el tercer grado, donde el perito psicólogo puede emitir dictamen para los tribunales en España. El problema es que el concepto mismo de psicopatía, según el enunciado de Cleckley⁵³ es todavía desconocido para los profesionales en general.

Fundamentalmente psiquiatras del ámbito clínico y aún forense, que siguen sin diferenciar entre el concepto de trastorno antisocial de la personalidad y psicopatía, denominando psicopatía a cualquier trastorno de personalidad incluido en los manuales psicodiagnósticos universalmente aceptados: CIE-10 ó DSM-IV (Vázquez 1999. Valencia. Sesión II, p. 1).

La ponente Blanca Vázquez, psicóloga de la Clínica Médico Forense de Madrid expuso su posición en torno a un conocido caso criminal llamado El crimen del rol, juzgado en 1997, sobre unos hechos ocurridos en Madrid, en 1994. El principal imputado fue reconocido y diagnosticado como psicótico, con personalidad múltiple y esquizofrénico entre otras descripciones que, en general, determinaba inimputabilidad para el procesado. Las conclusiones de esta catalogación se hicieron por peritos psiquiatras de oficio y de parte. El asunto era especialmente atractivo, porque el joven imputado era de una inteligencia relevante y una apariencia sorprendente: alto, muy delgado, con maneras aniñadas pero pensamiento depurado. De tal modo que el juez instructor no estaba contento con lo obtenido y ordenó otro peritaje de oficio en esta ocasión

⁵³ *The mask of sanity*. 1976. H. Cleckley. ST. Louis MO, Mosby.

psicológico, a la Clínica- Médico Forense que recayó sobre la ponente Vázquez y su colega Susana Esteban. Ambas psicólogas examinaron al procesado y determinaron que contrariamente a lo establecido, según su opinión profesional, padecía una psicopatía según los criterios de Cleckley, por lo que analizaron toda la información de forma minuciosa durante meses. Para su diagnóstico utilizaron la escala de Hare y realizaron igualmente el diagnóstico diferencial con la personalidad múltiple que el sujeto alegaba, así como el de “personalidad sádica”, incluido en el DSM-III.

Las dos expertas fueron conscientes de que sería muy difícil defender la psicopatía en una persona que no cumplía criterios de personalidad antisocial y utilizando una escala (la de Hare) que entonces no se encontraba validada para la población española. En el transcurso de la vista oral, además de las publicaciones de personalidad múltiple inglesas de fecha más reciente, utilizaron la que califican de “valiosa obra de Vicente Garrido, *“Psicópata”*”, utilizada igualmente en esta tesis doctoral, donde la escala Hare es reconocida como el más potente instrumento de detección de la psicopatía.⁵⁴

Las perito-forenses prepararon la vista oral con publicaciones de Hare durante dos meses. Y la sesión de ratificación se prolongó durante unas diez horas, con tres sesiones de discusión entre un total de siete peritos. Finalmente el tribunal aceptó la tesis de Vázquez y Esteban, considerando al procesado imputable y condenándolo a 47 años de prisión. La sentencia fue recurrida en apelación pero quedó ratificada en el Supremo, en 1998. El ejemplo de Vázquez expone de forma dramática la dificultad todavía hoy de establecer una psicopatía sin miedo a errar. En los tiempos de Pascual Duarte era impensable, y sin embargo, con toda probabilidad los psicópatas ya eran

⁵⁴ *El psicópata*. Vicente Garrido. 3ª edición. Mayo, 2000. Editorial Algar, Alzira.

dueños de parte del mundo. Especialmente de la parte más cruel y siniestra. La psicopatía sigue siendo un reto, por la confusión de su concepto, que sigue siendo general, y la escala Hare todavía no se encuentra plenamente disponible en nuestro país, aunque lo estará pronto, pero queda fuera de toda duda que esta escala presenta una alta validez en estudios americanos y europeos como valor transcultural.

La evaluación psicológica de la psicopatía ilustra de un modo claro la necesidad del desarrollo de instrumentos de evaluación forense, pues es evidente que el psicópata no va al psiquiatra ni al psicólogo, carece de conciencia de enfermedad y es improbable que aparezca tal concepto en los manuales de diagnóstico clínico; al contrario, una dosis de psicopatía media o alta es muy recomendable si se quiere obtener éxito profesional y económico en nuestra sociedad occidental (Vázquez 1999. Valencia, Sesión II, p.2).

Para Vázquez el psicópata presenta una sobreadaptación “y sólo estorba cuando pasa a destruir la sociedad, como en el caso del asesino en serie”. Mientras tanto concluye la ponente, “la psicopatía como concepto se va clarificando en estudios y también a través de encuentros como este”.

No se sabe qué hacer con los psicópatas dado que son individuos sanos, no considerados como enfermos mentales. Una vez que cumplen sus condenas no pueden mantenerlos presos por su potencial de peligrosidad. Tampoco hay medicinas que los controlen, porque los psicópatas no sufren una enfermedad. Algunos psiquiatras y psicólogos todavía hoy niegan que el trastorno exista, una vez que no es generalmente admitido entre los desórdenes mentales. Entonces nos encontramos con personas mentalmente sanas que presentan una personalidad con rasgos singulares. Entre ellos destaca la incapacidad para empatizar. No pueden sentir las emociones de los otros, porque empiezan por no sentir las propias. Ese es el motivo de que no sientan remordimientos cuando hacen algo delictivo o que lo cometan sin sufrir ansiedad. Por tanto las personas

de este tipo, que se determinan como egocéntricas, mentirosas contumaces y manipuladoras son psicópatas.

Es un hecho comprobable que los psicópatas abundan entre los asesinos multicitados y todavía más entre los que observan un periodo de enfriamiento entre uno y otro homicidio. Para el doctor Egger, presente en la gran cita de Valencia, hay que subrayar algunas restricciones que más adelante se comentarán. Entre los asesinos, los hay enfermos mentales, psicóticos y esquizofrénicos. Para el Coronel Ressler, los psicópatas predominan entre los asesinos organizados, y los enfermos mentales, entre los desorganizados.

Los asesinos en serie organizados planifican sus crímenes y usan una estrategia definida para atacar. Para llevar a cabo su estrategia, suelen valerse de sus dotes verbales y cualidades intelectuales a fin de atraer a la víctima al lugar adecuado para llevar a cabo su crimen. Las víctimas son, por lo general, personas vulnerables, como niños, prostitutas, mujeres solas, etc... (Sanmartín, J. 1999. Sesión III, p. 2).

Nos interesan sobremanera los asesinos que Ressler llama “organizados”, algo que hasta hace muy poco se atribuía sobre todo a la sociedad norteamericana, aunque hay ejemplos en los territorios de la antigua URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) como Chikatilo en Rusia y Onoprienko en Ucrania, ejemplos máximos de esta clase de depredador. Algunos investigadores tratan de disminuir la semejanza entre los criminales de la Europa socialista y la América capitalista, diciendo que los primeros adoptan siempre un aire marginal. ¿Pero qué fue entonces Albert Fish? Un tipo marginal que se metía agujas tan largas como un insecto-palo en la zona de las ingles y raptaba niños para cocinarlos. En España tenemos un buen plantel de criminales seriales, algunos psicópatas, que nos igualan en cualquier parte del mundo, donde la civilización y la convivencia, produzcan monstruos: El hombre lobo de Allariz, el

Sacamantecas de Vitoria, Enriqueta Martí, la Vampira de Barcelona, José Antonio Rodríguez Vega, El asesino de ancianas de Santander, Manuel Delgado Villegas, El Arropiero, Francisco García Escalero, El Matamendigos y El asesino de la Baraja, por ejemplo. Todos asesinos organizados, probables psicópatas, aunque los que no saben de esto confunden al pobre *Arropiero*, analfabeto y probable autista, con un psicótico y a García Escalero, psicópata echado a perder por el alcohol y los hipnóticos, con otro perturbado mental. A los asesinos en serie españoles no los ha estudiado a fondo nadie.

Delgado Villegas tenía el célebre cromosoma criminal, la trisomía XYY, que estuvo un tiempo de moda, sobre todo cuando El asesino de enfermeras de Chicago, que también lo tenía: El Arropiero confesó 48 asesinatos a la policía, de los que se investigaron veintidós y se le probaron siete, cometidos entre 1964 y 1971. García Escalero afirma haber matado a quince personas entre 1987 y 1993. En sus asesinatos abusaba del vino y el Rohipnol, mutilaba a sus víctimas y cometía canibalismo. Era necrófilo: saltaba las tapias de la Almudena y desenterraba cuerpos a los que sometía a abusos de todo tipo.

La historia reciente de España ha contribuido con unos cuantos asesinos en serie organizados, que no tienen mucho que envidiar, desafortunadamente, a los Ted Bundy, Dennis Nilsen o Jeffrey Dahmer... Entre ellos destacan José Antonio Rodríguez Vega (el asesino de ancianas), Javier Rosado (el asesino del rol), y Joaquín Villalón Díez.

El primero es un psicópata de libro. En su juventud, estando ya casado, se le conoció como “el violador de la moto”, pues se valía de tal vehículo para asaltar a sus víctimas. Es de destacar que, capturado y condenado a 27 años de prisión, sólo cumplió ocho, logrando, gracias a su expresión beatífica y a su capacidad de persuasión, que le perdonasen todas las mujeres que había violado, menos una a la que no logró engañar. Al salir de la cárcel, en un solo año, entre abril de 1987 y abril de 1988, llegó a violar y a asesinar a 16 ancianas, de 61 años de edad la menor y de 93 la mayor. Para acceder a sus víctimas se valía de su apariencia de buena persona. Ello y su oficio de albañil le abría las puertas de las víctimas, a las que asfixiaba mientras las violaba. Luego, se llevaba un recuerdo.

De Javier Rosado, se ha escrito y hablado mucho en los últimos tiempos. Por su parte, Joaquín Villalón Díez ha querido colaborar con este encuentro, sujetándose a una entrevista que, realizada por nuestro colaborador Santiago Leganés y [fue] grabada por el director de cine, Juan Manuel Chumilla... (J. Sanmartín, 1999. Valencia. Sesión III, p.3).

Esta argumentación debe servir para echar abajo la hipótesis, en España tan extendida, de que la figura del asesino en serie organizado es algo propio de culturas lejanas, en particular de la sociedad norteamericana. Si eso fuera así, no se podría hablar de factores biológicos como determinantes principales de la personalidad y el comportamiento de estos delincuentes. Sí puede afirmarse que, con frecuencia, en España, los asesinos en serie organizados han pasado desapercibidos. Y el caso es que está probado que los crímenes de los asesinos en serie causan gran alarma social, aunque rara vez llegan al 1% del total de homicidios de una sociedad. La mayor alarma se produce cuando uno de estos asesinos es dejado en libertad tras su condena. La opinión pública tiene la percepción de que estos delincuentes no tienen remedio y vuelven a delinquir. Por todo ello es urgente tipificar de forma clara al asesino en serie organizado, y en general, a los delincuentes con psicopatía. Sólo el reconocimiento médico de la singularidad de este delincuente permitirá que se legisle adecuadamente para solucionar el angustioso problema. Por el momento ya sabemos que las terapias contra la psicopatía que emplean la psiquiatría y la psicología clínica resultan ineficaces. Lo que nos causa pavor de los psicópatas asesinos es que sean personas en sus cabales que se comportan como depredadores en el vientre de la sociedad, asesinando a miembros de su propia especie, una y otra vez, con frialdad y ausencia de sentimientos.

Pascual mata al aristócrata de su pueblo, quien es muy vulnerable en ese momento, antes ha matado a su madre, atacándola cuando dormía y ha dado muerte al presumible proxeneta el Estirao, quizá desprevenido por el alcohol o por ignorar las verdaderas intenciones de Pascual, que no le da ninguna oportunidad. Le amenaza, y al segundo siguiente, ya está trasteando en su interior con la hoja de acero. Pascual tiene

premeditada la muerte. Matará al Estirao sin permitirle defensa, respetará un periodo de enfriamiento y seguirá matando. Dará muerte a su madre, huirá de casa y se sentirá libre; pero volverá matar. Al final los asesinos reiterados, solo encuentran estabilidad en el asesinato. Es fácil observar como Pascual Duarte es un relator de memorias, que hace que la vida fluya a su alrededor. La principal característica que puede destacarse como lector es la frialdad con la que relata los sucesos, el daño a los animales, el trato a las mujeres, la pérdida de los hijos en el aborto. Pascual afirma que lo siente y destaca cómo le afecta. Pero también sabe, porque tiene edad suficiente, que decir eso, como se dice ahora, es lo políticamente correcto. Le escribe a un hombre de principios, supuestamente de gran bondad, pero desde luego conservador, de grandes afectos familiares y cristiano viejo. No puede describir una muerte sin sentirla o sin encomendarse al gran hacedor. De hecho el pasaje, en el que asiste a misa emocionado, y hace un homenaje de su saludo al sacerdote que ha de casarle, es quizá un episodio adornado para ofrecer la faceta más conmovedora. No olvidemos que Pascual es un condenado a muerte que espera el final de su condena. Tal vez no piensa en el indulto que incluso descarta, pero sí quiere quedar bien y guardar memoria de hombre cabal, una vez que se haya ido. Ser un asesino no le salva de ser vanidoso: se describe como hombre muy viril, bien plantado, capaz de hacerle frente a cualquiera, que resuelve sus pleitos de un navajazo. Los animales mueren por su mano, rendidos en un acto de brutalidad en el que Pascual parece más lavar una ofensa, hacer un ajuste de cuentas. En el caso de la perrita se ve con claridad: ella nada le ha hecho, excepto dedicarle su vida. Acompañarle en la caza hacia la raya de Portugal, aunque la raya de Portugal, el lugar donde practica la cinegética, queda lejos, pero puede decirse que esta forma de describirlo es un rasgo de la poética del campesino, que añora un mundo más poblado.

11.3. ¿Es Pascual Duarte un psicópata?

Steven A. Egger es profesor de Justicia Criminal en la Universidad de Illinois, Springfield, EE.UU. Ha dedicado su vida a la investigación de la naturaleza de los asesinos en serie. En su trabajo ha acumulado nuevos términos relativos a la investigación policial como *linkage blindness* (que define la incapacidad policial para vincular asesinatos en serie no resueltos) y *less-dead*, que se refiere a la poca importancia que se da a las víctimas de estos crímenes porque suelen pertenecer a grupos marginales como prostitutas o indigentes...

Un asesinato en serie ocurre cuando uno o más individuos (en muchos casos, hombres) cometen un segundo y o posterior asesinato; no hay, en general, relación anterior entre la víctima y el agresor (si esta existe coloca siempre a la víctima en una posición de inferioridad respecto del asesino); los asesinatos posteriores ocurren en diferentes momentos y no tienen relación aparente con el asesinato inicial; y suelen ser cometidos en una localización geográfica distinta. Además, el motivo del crimen no es el lucro sino el deseo del asesino de ejercer el control o la dominación sobre sus víctimas... (S.A. Egger, 1999. Valencia. Sesión III, p.1).

La *linkage blindness*, la ceguera para relacionar asesinatos cometidos por un mismo autor, es sin duda un problema que atañe no solo a la policía, sino también a los estudiosos del tema que se enfrentan a un verdadero problema metodológico a la hora de investigar un asesinato en serie, desarrollar un perfil o generalizar sobre la figura del asesino en serie. En muchos casos, el asesino en serie es psicópata. Eso lo hace doblemente interesante para el Dr. Vicente Garrido Genovés, profesor de la Universidad de Valencia y uno de los máximos expertos en psicopatía en nuestro país:

- 1.- Muchos comportamientos que actualmente son calificados de “incomprensibles” son obra de psicópatas”.
- 2.-Los psicópatas criminales son muy peligrosos. Constituyen los delincuentes más violentos, y nutren muchos de los casos de maltratadores de mujeres y niños, asesinos en serie, violadores

sistemáticos, asesinos a sueldo y multirreincidentes. Es preciso llegar a identificarlos y hacer un esfuerzo para que reciban una atención adecuada.

3.- Pero otras muchas personas son psicópatas y no se dedican al crimen. Viven en nuestra escalera, son nuestros maridos o amantes, nuestros hijos, nuestros compañeros de trabajo, nuestros políticos... Es vital comprender este hecho, darse cuenta de la magnitud de este problema.

4.- Los psicópatas que no son delincuentes habituales se adaptan a muchas circunstancias, se camuflan, manipulan, desacreditan nuestras instituciones públicas, socavan nuestra confianza en la gente, son capaces de llevarnos al infierno en vida. Dado que están especialmente preparados para desoir las necesidades de los demás, dado que son capaces de dañar y maltratar sin reparar en nada, constituyen uno de los mayores desafíos que tiene la humanidad...

5.- Hay una predisposición hacia la psicopatía. Parece difícil rebatir esa opinión con los datos científicos en la mano. Pero resulta igualmente importante recordar que el medio social que entre todos levantamos para vivir nosotros y nuestros hijos puede ser de vital importancia para inhibir de forma relevante este fenómeno, o bien para fomentarlo, para construir lo que algunos autores han llamado “una sociedad psicopática” (Garrido, V. 2000:12).

Afirma Garrido que hemos creado o extendido problemas globales que nos llenan de ansiedad: “el crimen y las drogas, la contaminación ambiental, los genocidios, los innumerables accidentes de tráfico”. Planteamos la idea de que tales problemas se agravan de modo extraordinario gracias a la acción de los psicópatas o, al menos, como resultado del comportamiento de personas que, sin desarrollar plenamente esa condición, han adoptado formas psicopáticas de relación con los demás. De ahí que creamos que la calidad de vida de nuestra especie y de nuestro planeta “pase necesariamente por luchar contra la extensión de la psicopatía” (Garrido). La conducta de millones de psicópatas todos los días desliza la convivencia hacia simas miserables para otros millones de seres humanos.

Según Egger hay cinco fuentes de información principales en la investigación de un asesino en serie: La escena del crimen, el patrón de una serie de asesinatos identificados como del mismo autor, la confesión del asesino, las víctimas del asesino y las investigaciones publicadas.

1.-La escena del crimen: el modo que la víctima fue abandonada, escondida o a la vista, los métodos utilizados para dominarla o torturarla, permitirán deducciones sobre el móvil.

2.-El patrón de la serie puede ayudarnos a comprender mejor la mente del asesino. El investigador tiene con ello una visión global. El estudio de las similitudes y diferencias entre los crímenes y el método de ejecución nos proporciona una imagen contrastada de los crímenes.

3.-La confesión del asesino: el asesino cuenta la historia de sus crímenes. Esto es lo que más información aporta a la hora de explicar los asesinatos. El asesino cuenta a la policía, a los periodistas, en libros o a investigadores. Puede que no sepa o no sea consciente del motivo o puede que tenga una explicación. Es necesario conocer los hechos con exactitud.

4.-Las víctimas del asesino en serie pueden informar sobre qué tipo de personas eligió el asesino. ¿Tienen las víctimas algún significado simbólico para el asesino? ¿Fueron seleccionadas, secuestradas o asesinadas en lugares similares? Las características de las víctimas pueden explicar los motivos del asesino. Las investigaciones publicadas completan y profundizan el perfil del asesino por comparación con casos históricos, analogías o revelaciones.

Pascual no solo confiesa, sino que escribe sus confesiones, traza su autobiografía, selecciona sus recuerdos y en ellos vemos la escena del crimen, el patrón de la serie de sus crímenes, la naturaleza de sus víctimas y la investigación publicada. Recordemos que en la teoría de Egger, la confesión del asesino es lo que más información proporciona. Pues bien, Pascual Duarte es un libro abierto, como se dice. Describe la escena del crimen, traza los rasgos de la víctima, describe el patrón de su actuación en

los asesinatos, y por último, reflexiona sobre todo ello durante años, ofreciéndole el fruto de sus conclusiones a la memoria colectiva. Pascual crece sintiéndose distinto, poniéndose al resguardo de las peleas de sus padres, contemplando con frialdad el aborto cuando llega, el nacimiento trágico, la muerte súbita cuando llega. Pascual se cree superior, uno de los elegidos: él podrá vivir y además decidirá por los otros: vive quien yo quiero.

Obviamente a Pascual no le sobra el dinero porque en su casa nunca hay de más, pero en cualquier caso puede pasar el tiempo capturando anguilas o cazando. Le basta con la libertad y el aire libre. No dice necesitar afecto ni amistad. En realidad no echa de menos a ningún amigo. Quienes le rodean son amistades circunstanciales, como los mozos que le reciben a la vuelta de su boda. Van a la taberna de Martinete El Gallo y uno por hablar más de la cuenta se lleva una serie de puñaladas. Pascual las da de tal forma que no sabe si la víctima saldrá adelante. Hay otro allí que ha sacado experiencia de la frecuencia con la que el vino hace que los mozos se tienten las costillas. Ese sí sabe que el inconsciente se salvará, aunque lleva dos o tres *mojadas*, que dicen los delincuentes, y que suelen ser muy peligrosas según el desgarró y la profundidad. Pascual se cree por encima de los demás. Una manera de establecerlo es medir la virilidad: el que tiene el dominio de los otros. Cuando él habla, los otros callan; cuando él lanza su mirada, los otros bajan los ojos; y si él da una orden, los otros obedecen. O prueban el temple de su acero. Pascual es ligero en recurrir a la herramienta también llamada “corte, pincho, hierro, abanico, alfiler”⁵⁵. En aquel mundo de campesinos extremeños, todo el mundo lleva siempre una hoja para partir el pan, pelar la fruta, cortar las ramas de los árboles y estudiar anatomía por el lado de dentro de los cuerpos.

⁵⁵ *Manual del baratero ó arte de manejar la navaja*, 1849. Imprenta de D. Alberto Goya.

...la navaja es un arma usada generalmente en España por la clase trabajadora, y nos choca sobremanera esa aversión con la que la miran los que pertenecen a clases más elevadas...

La navaja en fin, es el arma propia, como ya hemos dicho, de la clase trabajadora, del arriero, del trajinero, del artesano, del marinero, y un instrumento tan indispensable que muchos no pueden estar sin él.

Además, si hay quien escriba tratados especiales de esgrima y del tiro de todas la armas para los caballeros, para los nobles, para los hombres de guante blanco y paletó⁵⁶, nosotros escribimos para el pueblo, para los hombres del pueblo, para esos de manos endurecidas y callosas a quienes los señores llaman *la canalla* y sin la cual valdrían bien poco (*Manual del baratero*⁵⁷, 1849, Madrid, p. 8)

Una navaja que se precie, ya se ha dicho, tiene que ser más gruesa de hoja en la punta para dar bien los “*floretazos*”. Aprender del “manual de la navaja, el cuchillo y la tijera de los jitanos⁵⁸”, como hacerlo de la espada, puede sacar de compromisos. Aquel tiempo era el del siglo XIX, 1849, pero en los tiempos de Pascual Duarte, o por mejor decir, cuando mataba Pascual, un siglo más tarde, todavía sirve la conseja. El tiempo se halla detenido en el campo extremeño y aunque no se llama así, todavía hay duelos, retos, enfrentamientos, ajustes de cuentas que se hacen a la navaja.

En la portada puede verse un dibujo de esta arma especial que recomienda el baratero, estilizada en las cachas y gruesa en la punta, que sirve para tirar con manta, parar los golpes y hacer pagar caros los desplantes. Aunque no lo dice, en *La Familia de Pascual Duarte* es posible que Cela no provea de navaja especial para barateros, pero seguro que sabe de la esgrima de los cuchillos pequeños y de la facilidad de los asesinos de arma blanca que dan “*una mojada*” por menos que canta un gallo.

Guardaos, ha dicho Rousseau, hablando contra el duelo, de confundir el nombre sagrado del honor con esa preocupación feroz que pone todas las virtudes en la punta de

⁵⁶ Prenda de abrigo: capote, gabán, sobretodo.

⁵⁷ Baratero: matón que saca un impuesto forzoso de los círculos de los tahúres o garitos.

⁵⁸ Escrito así en el original.

una espada, y que solo es propia para hacer valientes infames. ¿En qué consiste esta preocupación? En la opinión más extravagante⁵⁹ y bárbara que entró jamás en el espíritu humano, a saber, que los deberes de la sociedad se suplen con el valor; que un hombre no es pícaro, bribón ni calumniador, y por el contrario es político, cortés, bien educado y humano cuando sabe batirse; que la mentira se trueca en verdad, en honradéz⁶⁰ la perfidia, y se hace laudable la infidelidad en el momento que se sostiene con el acero en la mano; que una afrenta queda reparada siempre bien por medio de una estocada; y que nunca se comete una sinrazón con un hombre con tal que se le mate (*Manual del baratero* 1849 : 05).



PORTADA DEL MANUAL DEL BARATERO.- Concebido para enseñar a los necesitados a usar la navaja y defenderse con ella en un mundo que lo reclamaba.

Sin duda Pascual es un valiente infame que cree en las doctrinas de los duelistas, verdadero homicida de vocación que alcanza el triunfo personal con sangre humana. Si algo sabe Pascual Duarte es que sabe matar. Ha aprendido bien la enseñanza de la navaja, sin necesidad de estudios reglados, como su colega de garrote Luis Candelas,

⁵⁹ Escrito de esta manera en el original

⁶⁰ Escrito así en el original

que le dio “un chirlo” en la cara a Paco el Sastre que habría ser su lugarteniente junto con Balseiro, como resultas de jugar a duelos en las calles de Lavapiés, Madrid. Si bien, Luis fue ladrón pero nunca asesino, porque no derramó jamás sangre humana en ninguna de sus correrías. De modo que le dieron la misma medicina que a Pascual sin haber matado nunca. Los dos no obstante eran de tirar bien a la navaja, con ligereza de ojos y pies, empleando ambas manos.

Según el Dr. Egger, algunos investigadores y autores centran sus análisis en un pequeño número de asesinos en serie. Homes y DeBurger (1985) utilizan información procedente de cinco estudios de casos, a partir de los cuales hacen generalizaciones sobre la movilidad y los tipos. Estudian a Ted Bundy y como sus características corresponden a las investigaciones empíricas que han llevado. Egger (1998) presenta estudios sobre John Wayne Gacy, Henry Lee Lucas, Kenneth Bianchi (uno de los estranguladores de las colinas) y Theodore Robert Bundy con un análisis transversal de las cuatro biografías.

Otro de los famosos, Henry Lee Lucas, poco después de ser detenido confesó haber matado a 60 personas. Luego elevó la cifra a 360. Le declararon culpable de diez homicidios, por lo que le cayeron seis cadenas perpetuas, la pena de muerte, dos de 75 años y una de 60. Se le sigue considerando sospechoso de otros 162 asesinatos en 27 estados distintos. Finalmente Lucas dice que es inocente y que mató a su propia madre en defensa propia.

Holmes y Holmes han constatado que la mayoría de los asesinos en serie conocidos tienen entre 25 y 35 años de edad. Hickey, quien distinguía a los asesinos según su sexo, constató que la edad media del hombre asesino es de 27,5 años, y la de la mujer de 30 años. Predomina la raza blanca y los asesinatos son intrarraciales, con pocas excepciones (Egger 1999. Valencia. Sesión III, p.8).

Los avances de la investigación concluyen que contrariamente a lo que pueda creerse, los asesinos en serie no tienen un nivel educativo alto ni un puesto de trabajo cualificado. Por ello Hickey (1997) afirma que la capacidad del asesino de matar sin ser detectado no es el resultado de habilidades intelectuales sino de la astucia y el engaño. O sea, de acuerdo con Egger, una mezcla de “la experiencia de la calle” con la “*linkage blindness*”. En esta clase de asesinos los métodos predominantes de matar son la mutilación, la asfixia y el estrangulamiento. El asesinato en serie es un proceso de homicidio puesto que las víctimas a veces tardan en morir y son torturadas, apaleadas y mutiladas. Tal vez los motivos que mueven a estos criminales son exclusivamente aquellos que consiguen poder y control sobre los demás.

El sexo no es más que un instrumento del asesino en serie para conseguir el poder y la dominación sobre la víctima (Egger 1999 .Valencia. Sesión III, p. 8)

El placer y la euforia que el asesino en serie siente tras el asesinato reiterado tiene su origen en el control absoluto sobre otros seres humanos (Levin y Fox 1985: 68). En una gran cantidad de casos se afirma que los asesinos en serie son psicópatas con un trastorno de la personalidad que Cleckley (1964) determina como falta de empatía, de sentimiento de culpa o remordimientos por sus víctimas, proyectando una cruel indiferencia hacia los sentimientos, derechos y bienestar de los otros. Según Cleckley, las características que muestran son poca formalidad, insinceridad, mentira patológica y egocentrismo, así como impulsividad unidos como se ha dicho a la falta de remordimientos, culpa o vergüenza, la incapacidad de experimentar empatía o

preocupación por los demás o de mantener vínculos afectivos, una vida sexual impersonal y un estilo de vida inestable sin planes a largo plazo.⁶¹

Sobre los cambios de denominación para distinguir a los psicópatas, Hare, uno de los máximos especialistas, no está de acuerdo con la nueva denominación del DSM-IV y argumenta “que el trastorno antisocial de la personalidad se refiere principalmente a un conjunto de conductas criminales y antisociales, mientras que la psicopatía es definida por un conjunto, tanto de rasgos de la personalidad como de conductas sociales desviadas”. Por ejemplo la intensa rabia del asesino puede ser un reflejo del horror sufrido en la infancia, puesto que se suelen encontrar en los individuos señalados sentimientos persistentes de impotencia y de desamparo, situaciones de privación social y psicológica, prácticas de violento castigo, abuso y abandono, ausencia de cariño de los padres y carencia de vínculos emocionales. En muchas ocasiones los asesinos en serie tienen relaciones inusuales o no naturales con sus madres. La motivación de esta clase de depredador se identifica con la de los violadores. Algunos violadores confiesan en prisión que después de una serie de violaciones habrían matado a víctimas posteriores, si no les hubieran capturado.

Últimamente se extiende la idea de que lo que predispone a los actos violentos pueden ser ciertas características biológicas, como anormalidades cerebrales causadas por traumas, lesiones o rasgos genéticos.

⁶¹ El término psicópata fue reemplazado por el concepto “trastorno antisocial de la personalidad” en el DSM-IV (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders de 1994.

¿Qué aspecto diría que tienen los asesinos en serie? Hay quien espera algo parecido a Hannibal Lecter en *El Silencio de los corderos*, pero nada más contrario a la realidad. Los asesinos de verdad no tienen aspecto de serlo. En sus ojos no está el reflejo de la maldad absoluta y no huelen a azufre. Para nuestra desgracia, van por las calles sin distinguirse de las personas normales. Pueden sorprendernos, porque si no los conoces, tienen el mismo aspecto que cualquiera. Con frecuencia, cuando se identifica a un gran criminal, se exagera hablando de su mirada malvada, la pinta de ser un asesino en serie y el miedo de cruzárselo a solas en la madrugada. Cuando no es posible distinguirlo, allí está él, con su apariencia de “chico de la puerta de al lado” o de ser normal y corriente. Jeffrey Dahmer no aparentaba ser un asesino en absoluto. Son los nuevos criminales: lejos de Lombroso y cerca de la moda. Amables, educados y vestidos con corrección, si no con elegancia.

Según el tipo de móvil, Holmes y DeBurger (1985) establecen cuatro tipos de asesinos en serie:

- 1.- El visionario psicótico, que pierde el sentido de la realidad y oye voces, o ve visiones, que le ordenan matar.
- 2.-El misionero: tiene la misión de librar al mundo de ciertas personas, ya sean los guiados por el demonio o los guiados por dios.
- 3.-El asesino en serie hedonista, con tres subtipos: 1) El asesino lujurioso, que puede ser necrófilo. 2) El de las emociones fuertes, que trata de mantener viva a la víctima 3) El asesino del control, que quiere el poder absoluto sobre la víctima, tener su destino a su disposición.

Una vez capturados todos los asesinos de este tipo, tras mostrar desprecio por las autoridades policiales disfrutan de un “estatus de estrella” que les confiere ser un asesino en serie. Las entrevistas indican que algunos asesinos despersonalizan a sus víctimas o las deshumanizan. Las convierten en meros objetos. Lo aclaraba Henry Lee Lucas: “No sentía nada por la víctima. Era solo un objeto del que me tenía que deshacer”. Muchas investigaciones sobre el asesinato en serie se centran en encontrar similitudes entre estos asesinos. Las víctimas suelen ser ignoradas habitualmente. Sin embargo una de las similitudes más constantes suele ser la elección del mismo tipo de víctimas. Todavía no somos capaces de comprender en su magnitud el comportamiento de los asesinos en serie y de sus víctimas. Hoy por hoy siguen siendo demasiado escurridizos⁶².

Pascual tiene un comportamiento “incomprensible”: mata al único animal que le muestra cariño, trata a su hermana como si fuera una mujer de la calle, odia a su madre, carece de afectos cercanos o habituales. Pascual se camufla de labrador inofensivo, pero a la primera empalma su cuchillo, manipula, socava la confianza en la gente y es capaz de llevar a cualquiera al infierno en vida: su primera mujer muere de miedo en sus brazos. Es capaz de dañar y maltratar sin reparar en nada y es un desafío para la humanidad, a la que ha seducido con sus numerosas ediciones y traducciones. Es un miembro de la sociedad psicopática.

Pascual tiene la ira muy dentro y la deja escapar de golpe. Desde luego fue herido y ofendido en la infancia, ignorado y abandonado. A base de aguantar el chaparrón con las magras carnes y los periodos de gran escasez, se va haciendo insensible y

⁶² El libro de Egger más difundido se llama *El asesino en serie: un fenómeno escurridizo* (1990)

caprichoso. Llega un punto en el que se niega a que los demás le juzguen. Incluso la mirada sensible de la perrita le parece una acusación. Pascual comete un segundo asesinato sin relación con la víctima, pues no puede decirse que el hecho de que sabe quién es suponga algún tipo de relación, y en cualquier caso, eso coloca a la víctima como dice Egger (1999) en una posición de inferioridad. El asesinato posterior ocurre en diferente momento y no tienen relación con el inicial, cometido en una localización geográfica distinta. En todos los casos el motivo no es el lucro, sino la dominación.

Pascual mata a un *less-dead*, el Estirao, un proxeneta de taberna, al que pocos echarán de menos y se diría que ha estado preparando aquella muerte desde antiguo. Aunque quizá la actitud más psicopática sea acceder a la petición del aristócrata que le incita sonriéndole. No hay fingimiento, porque lo cree un buen muchacho. Tuvo una infancia callada y sufridora con todas las enfermedades que debió vencer una a una. Pascual Duarte, en el fondo, sabe que no hace diferencias entre sus víctimas, aunque a los policías les habría sido difícil establecer la conexión de no ser tan evidente, por un natural *linkage blindless* o relación ciega de aquel tiempo en el desierto extremeño. Pascual Duarte los iguala a todos en la muerte, pobres y ricos son para él lo mismo: objetos de una alacena para coleccionar fetiches.

Pascual es el protagonista absoluto y mata entre otras cosas para no perder el foco que le sigue a todas partes. Una de sus motivaciones es el poder y la gloria del recuerdo, pero otra es el respeto del mundo que le rinde pleitesía. Él está en lo más alto y todos quedan obligados a mirar. Por eso escribe sus memorias y nos deslumbra con la precisión de su prosa. Pascual lleva a la muerte de la mano, se intercambia con ella la montura de su

jaca. Siempre que está desarmado, que no viene *empalmado*⁶³, agarrado de la hoja de acero, que no trae “*el pincho o alfiler*”, se cree desnudo. El caso es que matar para él, aunque se trate de su madre, no tiene demasiada importancia. *La Familia de Pascual Duarte* está llena de *linkage blindness*. Debido al momento histórico en el que transcurre la acción, la incapacidad policial es plena: jamás podrá relacionar la muerte de la madre, el Estirao y el aristócrata del pueblo. También hay numerosos “menos muertos” o *less-dead*. ¿A quién le importa la muerte de una anciana que vive en una infravivienda o el homicidio de un chulo? ¿Quién va a gastar energías en averiguar si todas esas muertes son dadas por la misma mano y si se trata de un psicópata? Sólo el ojo del novelista recoge al agresor desde su infancia donde le ve sufrir y hacerse, creciendo sobre la sangre de la perrita perdiguera y de la jaca inquieta.

Para el Dr. Egger, que fue el primero en escribir una tesis doctoral sobre asesinos en serie y dirigió el primer proyecto para la identificación y detención de asesinos y violadores en serie del Estado de Nueva York, la escena del cementerio donde Pascual tiene acceso carnal con la que será su mujer tal vez se parece demasiado a una violación.

11.4. La mente asesina: el mecanismo letal

Cela es un tipo con retranca, con una segunda intención, que escribe en una dictadura en la que no acaba de gustarle el comportamiento de los que parecen los suyos, aunque si empezaran a marcarse diferencias, tal vez se vería algo que no interesa en un momento en que acaba de terminar una guerra: estás con los vencedores pero no acaban de gustarte y escribes presionado por la censura, en una España pobre, que no tiene ni

⁶³ *Empalmado*: jerga. Armado con navaja.

siquiera papel suficiente para hacer una buena edición de tu obra; es más, quizá tengas que elegir por escasez, entre dos o más obras, para publicar una. Donde cualquier matiz puede degenerar en conflicto, y en el momento en que la autoridad está por cortar de raíz, cualquier disidencia. En este momento tan complicado, Camilo José Cela en el retrato de un psicópata asesino se sale tan con la suya que nunca jamás tendrá que volverlo a tocar en su estructura de fondo, limitándose en todo caso a darle un barniz o tocar algo de chapa y pintura con el paso del tiempo. El retrato de Pascual Duarte es profundo, completo y acierta a ofrecerlo sin mutilaciones ni manipulaciones. Todo eso es mérito de un joven genial de veintipocos años que acaba su primera novela y que por la universalidad de su temática obtendrá una difusión enorme en la totalidad del globo terráqueo, con la traducción a múltiples lenguas y repetidas ediciones.

El que lea la novela podrá captar una pulsión anarquista porque está en el aire, porque hubo psicópatas que en tiempos recientes jugaron con atentados y magnicidios o hicieron correrías por los montes del bandidaje. Pascual tiene algo de bandido que huye, aunque lo suyo es una historia personal, demasiado individualista que se vuelca en los otros, en el crimen al que cede por bondad, el único solidario, o por hacer un favor: don Jesús se lo pide, y él, acostumbrado a tirar de “alfiler”, le alivia el trámite.

Hay un poso anarquista en el comportamiento asocial. No cabe duda de que nuestro autor lo conoce y sabe lo que tiene de mitología revolucionaria y libertaria.

Cabe destacar que el teórico del anarquismo, Bakunin, ha dado un sentido político muy especial a la figura del bandido. El bandido es siempre el héroe, el defensor, el vengador del pueblo, el enemigo irreconciliable del Estado y de todo régimen social, el enemigo mortal de las instituciones del Estado, de la aristocracia y de la burocracia (Becarand, J. y Lapouge, G. 1969: 22).

El toque anarquista le viene a Pascual del campesinado español, tal vez de la desamortización, de cuando se vio claro que los campesinos españoles no tenían dónde caerse muertos y estaban en manos de la burguesía y la aristocracia. No es por tanto la de Cela una militancia, ni mucho menos, sino habilidad y sentido para recoger la verdad ampliamente.

Así se explica la atracción que ejercen en los españoles los fuera-de-la-ley, los marginados, ya sean bandidos, vagabundos o contrabandistas. La etiqueta, el estado o la función de un individuo tienen poca importancia; lo que cuenta es su calidad de hombre y si la ha honrado u ofendido. Puede ser carlista o republicano, bandido o incluso guardia civil, la última cuestión no influye en estos indicios sociales; poderoso o miserable, despreciado o adulado por la comunidad, tan solo una pregunta se plantea en esta cuestión: “En definitiva, ¿se trata de una buena o mala persona”? (Becaraud, J. y Lapouge, G. 1969: 13).

Desde Bakunin a Proudhon, desde Kropotkin a Malatesta, los teóricos conciben el anarquismo como una forma de relación entre los hombres, pero la intransigencia de la doctrina, su desprecio hacia todo tipo de organización, su extremismo y su inclinación por la violencia, la convierten en un monstruo intratable, una utopía en el sentido más profundo de utopía: el que significa “ninguna parte”. La doctrina es estéril. El anarquismo español se transforma lentamente, desde sus comienzos en pleno siglo XIX hasta su soberbia agonía en 1936. Y como todo lo prohibido le llegan los ecos inevitables al joven Cela, que siempre fue más anarquista, sin serlo, que fascista, que no lo fue en absoluto. Por cierto que como dicen algunos autores “toda la población española ha pagado su tributo a la esperanza del anarquismo”.

Muchos de estos hombres fueron unos salvajes o unos fanáticos y algunas de sus hazañas, porque fueron crueles e inútiles, provocan verdadero horror. Pero son además individuos generosos y fraternales (Becaraud, J. y Lapouge, G. 1969: 09).

El hombre solo frente a la fuerza compacta de los Estados, el individuo que prefiere la libertad en la muerte a una existencia subyugada. Cualquiera se obsesiona por una España legendaria y misteriosa: no es extraño que la doctrina anarquista haya descubierto España como uno de sus lugares de desarrollo. Individualista y trágica, ardiente, romántica y mística: el fuego que ilumina toda su historia con la fatalidad libertaria. Mitad Quijotes, mitad el hombrecillo amarillo sin rostro de Goya, que con los brazos en cruz, desafía las balas del pelotón de fusilamiento de las tropas napoleónicas. Esta manera de sentir nos remite a una perspectiva religiosa.

Pascual es arrogante, soberbio, picajoso, retador, chulesco. Es capaz de sacar “el hierro” en cuanto le dan pretexto, pero también se emociona en la iglesia. Le llegan las palabras del párroco. En su fuero interno se las ve con su supremo hacedor. Sabe cuál es la conducta que hay que seguir aunque siga la que le da la gana; es el derecho de todo delincuente. A Pascual cuando le dan suelta por lo del Estirao, se vuelve al pueblo y se emociona en la estación. Tanto como cuando pasa por el cementerio.

Un poco más adelante, a la derecha del sendero, hacia la mitad del camino, estaba el cementerio. En el mismo sitio donde lo dejé, con la misma tapia de adobes negruzcos, con su alto ciprés que en nada había mudado, con su lechuza silbadora entre las ramas. El cementerio donde descansaba mi padre de su furia; Mario, de su inocencia; mi mujer, su abandono y el Estirao, su mucha chulería. El cementerio donde se pondrían los restos de mis dos hijos, del abortado y de Pascualillo, que en los once meses de vida que alcanzó fuera talmente un sol... (Cela 1977: 118).

Para la doctora Candice A. Skrapec, profesora ambulante del Departamento de Criminología de la Universidad Estatal de California, la motivación que lleva a los asesinos en serie a matar más de una vez, se considera el producto de interacciones complejas entre estructuras biológicas y experiencias subjetivas.

El día que decidí hacer uso del “hierro”⁶⁴ tan agobiado estaba, tan cierto de que al mal había que sangrarlo, que no sobresaltó ni un ápice mis pulsos la idea de la muerte de mi madre. Era algo fatal que había de venir y venía, que yo había de causar y que no podía evitar aunque quisiera, porque me parecía imposible cambiar de opinión, volverme atrás, evitar lo que ahora daría una mano porque no hubiera ocurrido, pero que entonces gozaba en provocar con el mismo cálculo y la misma meditación por lo menos con los que un labrador emplearía para pensar en sus trigales (Cela 1977: 130).

La maldad de los asesinos en serie está en la intención premeditada de acabar con vidas humanas. De esta forma vendrían a ser unos ciudadanos igual que cualquiera de nosotros pero radicalizados con aspectos extremos. Ellos no sólo han pensado como otro cualquiera que podrían matar a alguien que les molesta, sino que han decidido hacerlo, o lo han hecho, y ya, están preparados para repetir. Esta forma subjetiva de mirarlo no significa darles la razón o respaldarlos sino por un lado quitarles el aura satánica, bajarlos a la tierra y comprender lo que hacen, aunque lo rechacemos con todas nuestras fuerzas.

Pero sólo si los entendemos, podremos algún día desactivarlos. De momento persiste según la doctora Skrapec el misterio de por qué algunas personas matan repetidamente, no por una ideología política o profesión, sino por una gratificación personal perversa. Skrapec confía ciegamente en la “perseverante curiosidad científica”.

El asesinato en serie es un fenómeno raro, una forma extrema de comportamiento violento que para entenderlo tenemos que comprender los motivos que subyacen al comportamiento violento. En opinión de Skrapec “el motivo es el centro del enigma de la violencia y del asesinato en serie”:

A grandes rasgos, los asesinos en serie han cambiado poco a lo largo del tiempo. Hoy en día presenciamos las mismas atrocidades que sufrieron las víctimas en siglos pasados. Aparte de los

⁶⁴ Argot: navaja

matices propios de nuestro tiempo (p.ej, las grabaciones en video de los asesinatos en los años 90), los asesinatos en serie han cambiado sorprendentemente poco durante cientos de años. Vemos más o menos los mismos comportamientos en los asesinos en serie de hoy en día y en los del pasado, y de esto podemos deducir que los motivos son, asimismo, coincidentes (Skrapec 1999. Valencia. Sesión III, p.2).

La mayoría de los crímenes que describimos no son aleatorios ni carecen de un motivo discernible. Los asesinos en serie son selectivos y actúan por alguna necesidad personal. Bailey, según Skrapec, “postula que los Ted Bundy de este mundo no se distinguen de los demás por sus inclinaciones, que forman parte de un primitivo plan de supervivencia, inscrito en las estructuras y vías neurológicas sino por dar rienda suelta a estas tendencias innatas, por carecer de la capacidad para inhibir el comportamiento”. Al cometer sus crímenes se dejan llevar por sus impulsos primitivos y egoístas. Son, en cierto modo, “víctimas” de sus impulsos, tal vez por una disfunción neurológica.

Pascual Duarte observa desde la lejanía el centro urbano y lo ve como “una tortuga baja y gorda, como una culebra enroscada que temiese despegarse del suelo”. Especula sobre lo que pensarán sus habitantes:

Almendralejo comenzaba a encender sus luces eléctricas. Sus habitantes a buen seguro que ignoraban que yo había estado pescando, que estaba en aquel momento mismo mirando cómo se encendían las luces de sus casas, imaginando incluso como muchos de ellos decían cosas que a mí se me figuraban o hablaban de cosas que a mí se me ocurrían (Cela 1977: 22).

Pascual observa como un ser antisocial. Hay algo de amenazador en su mirada. Lo cuenta como diciendo “yo estaba allí y podría influirles”. Es probable que este sea uno de esos rasgos comunes que pueden encontrar en los estudios de psicópatas. De pronto el psicópata observa de lejos la ciudad y disfruta del espectáculo: los habitantes son ajenos a su mirada, pero él puede imaginar de lo que hablan e incluso reproducirlo,

aunque lo importante está en que ellos no pueden sustraerse a su poder. Un poder en la distancia, que engloba y abarca cuanto contempla.

En su infancia, Pascual recibe lecciones de su padre, pero siempre esto que es positivo está acompañado de la discusión primero y la batalla campal, después del matrimonio que acababa a golpes:

Algunas tardes venía mi padre para casa con un papel en la mano y quisiéramos que no, nos sentaba a los dos en la cocina y nos leía las noticias; venían después los comentarios y en ese momento yo me echaba a temblar porque estos comentarios eran siempre el principio de alguna bronca. Mi madre, por ofenderlo, le decía que el papel no decía nada de lo que leía y que todo lo que decía se lo sacaba mi padre de la cabeza y a éste, el oírle esa opinión le sacaba de quicio; gritaba como si estuviera loco, la llamaba ignorante y bruja y acababa siempre diciendo a grandes voces que si él supiera decir esas cosas de los papeles a buena hora se le hubiera ocurrido casarse con ella. Ya estaba armada. Ella le llamaba desgraciado y peludo, lo tachaba de hambriento y portugués, y él, como si esperara a oír esa palabra para golpearla, se sacaba el cinturón y la corría alrededor de la cocina hasta que se hartaba (Cela 1977: 28).

Un poco de instrucción y una lección bárbara de violencia. No es de extrañar que un chico en medio de esa relación de los adultos tuerza su carácter. Él, tratando de demostrar que saber leer es su arma preferida, y ella, queriendo despreciar la instrucción para impedir que se le suba a las barbas. Luego la falta de respeto, los insultos y los golpes. Un paso decidido en la educación de un pequeño criminal.

Pascual acaba desentendiéndose de las peleas de sus padres y se conforma con “no apañar ningún cintarazo” porque aprende que la única manera de “no mojarse es no estando a la lluvia”. Es decir que deja de meterse en los asuntos ajenos, considerando como tal todo lo que no le beneficia. Las grandes líneas de aprendizaje están trazadas y por si fuera poco se le manda a la escuela como si fuera una cosa vergonzante, una rareza del padre que cuando le da el ataque se pone a leer periódicos.

De pequeño que es cuando más manejable resulta la voluntad de los hombres, me mandaron una corta temporada a la escuela, decía mi padre que la lucha por la vida era muy dura y que había que irse preparando para hacerla frente con las únicas armas con las que podíamos dominarla, con las armas de la inteligencia. Me decía todo esto de un tirón y como aprendido, y su voz en esos momentos me parecía menos velada y adquiría unos matices insospechados para mí. Después, y como arrepentido, se echaba a reír estrepitosamente y acababa siempre por decirme casi con cariño:

-No hagas caso, muchacho. ¡Ya voy para viejo! (Cela 1977: 28).

Poca instrucción pero con vergüenza, como si se tratara de una debilidad. Lo que hay que hacer con la vida es aceptarla a lo bruto, apretando los dientes. Y si te da por enseñarle algo a tus hijos es porque flojeas con la edad, estás perdiendo las fuerzas de animal de carga. El portugués lo acepta con cierta actitud deportiva quedándose pensativo. Pascual no tomaba los estudios con mucha dedicación puesto que eran una manía de viejo chocho o poco menos.

Mi instrucción escolar poco tiempo duró. Mi padre que, como digo, tenía un carácter violento y autoritario para algunas cosas, era débil y pusilánime para otras: en general tengo observado que el carácter de mi padre sólo lo ejercitaba en asuntillos triviales, porque en las cosas de trascendencia, no sé si por temor o por qué, rara vez hacía hincapié (Cela 1977: 29).

Como todo bebedor habitual, su padre apenas hacía fuerza en las cosas de verdadero interés o cuidado de la prole, no por maldad, sino porque en su existencia habitual era una salida de tono de la que no estaba completamente seguro: ¿era bueno que Pascualillo estudiara o lo estaba echando a perder? No conseguía saberlo. Y se callaba, refugiado en su inminente vejez.

El ambiente de la casa de Pascual era perfecto para la deriva psicopática. El padre violento y la madre resentida, demasiado varonil, nada cariñosa, seca y amargada. Además con consejas de esas tan celebradas que se aprenden en la “gran universidad”

que es la calle. No quería que sus hijos fueran a la escuela “porque para no salir en la vida de pobre, no valía la pena aprender nada”, que es lo típico de la picaresca frente a la educación.

Pascual deja la escuela a los doce años, cuando de forma casi milagrosa ya sabía leer y escribir, sumar y restar, según recuerda. Ya era bastante para manejarse. Desde luego si la inclinación biológica hacia la psicopatía se hubiera desviado por cualquier motivo, ni Ted Bundy ni el Cortacabezas Ed Kemper, habrían podido contemplar algo tan duro como lo que sigue durante su periodo de formación, para volverles al mal camino por la vía del ambiente inadecuado:

Mi padre llevaba ya un largo rato paseando a grandes zancadas por la cocina. Cuando Rosario nació se arrimó hasta la cama de mi madre y sin consideración ninguna de la circunstancia, la empezó a llamar bribona y zorra y a arrearle tan fuertes hebillazos que extrañado estoy todavía de que no la haya molido viva. Después se marchó y tardó dos días enteros en volver; cuando lo hizo venía borracho como una bota; se acercó a la cama de mi madre y la besó; mi madre se dejaba besar... Después se fue a dormir a la cuadra (Cela 1977: 30).

Muy mal ambiente en el domicilio conyugal. Una relación cuasi animal, en la que el macho castiga a la hembra, incluso recién parida; peligroso para la mujer y muy malo como ejemplo para los niños en periodo de formación. Para cortar el intercambio, el macho se ausenta del hogar y vuelve completamente empapado en alcohol. Parece que pide perdón con una caricia y para dormir como una bestia se encamina a la cuadra, sin que nadie le mande. No puede extrañar que Pascual tenga los afectos desmadrados: ama a su hermana, desprecia a su padre, odia a su madre y está dispuesto a matar.

A Pascual le seduce cierto componente de sugestión religiosa. La iglesia le impone y le gusta como le habla el sacerdote. Pascual es un ser reflexivo que anhela saberes

profundos que no logra alcanzar. Es consciente de la profundidad máxima de la religión y dado que no encuentran una puerta más directa, emprende este camino para explicarse lo que pasa a su alrededor: la muerte de los seres queridos, la evolución de los afectos, las sorpresas y traiciones. La muerte de su padre le coloca de nuevo ante el sentimiento religioso:

Cuando tocó a enterrarlo, don Manuel, el cura, me echó un sermoncete en cuanto me vio. Yo no me acuerdo mucho de lo que me dijo; me habló de la otra vida, del cielo y del infierno, de la Virgen María, de la memoria de mi padre, y cuando a mi se me ocurrió decir que en lo tocante al recuerdo de mi padre lo mejor sería ni recordarlo, don Manuel pasándome una mano por la cabeza me dijo que la muerte llevaba a los hombres de un reino para otro y que era muy celosa de que odiásemos lo que ella se había llevado para que Dios lo juzgase (Cela 1977: 41).

Resuenan los ecos de una doble predicación que Cela no ignora. La católica España algo menos, pero toda Europa, la Europa de los intelectuales, la lectura y el estudio, terminó el siglo XIX entre dudas, violencias y desesperanzas. Si hay un crepúsculo de las ideologías, eso fragua de peor manera en una guerra civil que en ninguna otra parte, y ese peligro, se concreta las tres primeras décadas del nuevo siglo. La religión es en gran parte del pueblo de España un poco todo: para empezar el cura sustituye a veces al psiquiatra y el sentimiento religioso se confunde con el político; Santiago y cierra España. Los curas llegan donde no llegan los mítines y a veces tocan la fibra sensible donde un hombre bucea en la oscuridad.

La inteligencia europea desgarrada entre la doble predicación de Nietzsche y de Dostoievski, cederá el sitio al vértigo. El reino que el alemán propone al *superhombre*, una vez proclamada la muerte de Dios, es un reino desierto. El propio Dostoievski a pesar de la presencia de Cristo en el fondo de su obra, siembra inquietantes fermentos: “*Si Dios no existe –dice el viejo Karamazov-, todo está permitido*”... El nihilismo prospera de un extremo a otro... (Becaraud, J. y Lapouge, G. 1972: 45).

El tiempo de la muerte, del silencio y de la sangre. Un tiempo en que el hombre está solo y el campesino extremeño acusa esa extrema soledad, en la que todo está permitido. Pascual ha crecido con rencor hacia su madre y ella se dibuja como el gran obstáculo en su vida. Otro habría mirado hacia fuera o quizá hacia dentro, entregado a la religión, pero Pascual después de sus idas y venidas, adquiere una idea psicopática en la que muera la madre que le parió, dicho sea en román paladino.

Después de mucho pensar, y de nada esclarecer del todo, solo me es dado el afirmar que la respeto habíasela ya perdido tiempo atrás, cuando en ella no encontraba virtud alguna que imitar, ni don de Dios que copiar... (Cela 1977: 46).

Pascual va acumulando odio a los mayores. Crece receloso y odiador, desconfiado. Al señor Rafael, uno de los compañeros de su madre al quedarse viuda, lo enfila con ánimo exterminador. Nunca sabrá lo cerca que ha estado de ser la cuarta víctima de un criminal que crece en medio del abandono del campo, entre el erial económico y la escasez de cariño. Donde hasta las madres son secas, esquiladas y agotadas, por el clima y la miseria. Su hermanito Mario muere ahogado en aceite de oliva como en un baño de oro líquido. Pascual sospecha que a lo peor el señor Rafael tampoco forma parte de los inocentes, dado que por la fechas pudo ser el padre accidental de la pobre criatura, nacida sin ninguna bondad y al que un guarro (con perdón) le comió las dos orejas. Ahora de mayor, las desgracias se suceden, el maltrato del señor Rafael a Mario también, en parte como si se sintiera responsable de haber puesto en la vida a semejante castigo. Pero una vez muerto, caído en la tinaja de forma misteriosa, el ave de rapiña que era Rafael, parecía querer congraciarse con una repentina piedad que no sentía:

-¡Dios lo ha querido! ¿Angelitos al cielo...! –me dejaba tan pensativo que ahora me cuesta un trabajo desusado el reconstruir lo que por mí pasó. Después repetía como un estribillo, mientras clavaba las tablas o mientras daba la pintura:

-¡Angelitos al cielo! ¡Angelitos al cielo...! –y sus palabras me golpeaban el corazón como si tuviera un reló dentro... un reló que acabase por romperme los pechos...un reló que obedecía a sus palabras, soltadas poco a poco y como con cuidado, y a sus ojillos húmedos y azules como los de las víboras, que me miraban con todo el intento de simpatizar, cuando el odio más ahogado era lo único que por mi sangre corría para él. Me acuerdo con disgusto de aquellas horas:

-¡Angelitos al cielo! ¡Angelitos al cielo...!

¡El hijo de su madre⁶⁵, y cómo fingía el muy zorro! (Cela 1977: 47)

Desde la muerte del padre, Pascual se siente el hombre de la casa. Y ha asumido la defensa de los que allí viven de forma automática. Si bien su juventud no le permite enfrentarse al suplantador de su padre, al que ve como un buitre carroñero que oculta un secreto en el repentino interés por su hermano Mario muerto. Pascual quiere proteger a su hermana Rosario y a su madre, que a padre muerto, padre puesto, porque la miseria no da para mucho sentimentalismo. Y tiene que aguantarse la impotencia. No solo porque tal vez es demasiado pequeño para abrirle un agujero de tres botones en el pecho al señor Rafael, sino que intuye que ayuda a la economía del hogar sin cuyo apoyo todavía las estarían pasando más peladas. De modo que el señor Rafael es más que una mala compañía, un mal necesario, el “plan Marshall”, por así decir, de la chupada extremeña, que tuvo ánimo para reunir los jugos suficientes y traer al mundo un nuevo hijo al que la precariedad convierte en inviable.

Pascual no se engaña respecto a la catadura moral del señor Rafael, ni se deja embaucar por su teatrillo con la tablas para el ataúd y la pintura de albayalde, con la que quiere ayudarlos, y tal vez esconder para siempre el rostro inocente del muerto, tan acusador a base de tanta inocencia, que ayer mismo estaba pateando en el suelo de esta casa, el hijo de su madre.

⁶⁵ Hijo de su madre: eufemismo habitual por “hijo de puta”.

Pascual recuerda todo esto en su celda preguntándose como *El Satanás de Logroño*, que se hizo místico en chirona, cómo pueden condenarle a muerte a uno por un solo asesinato cuando se viene de participar en una guerra, donde ha habido cientos de miles. Pascual no acostumbraba a valorar la libertad que ahora añora, como tantos que disponen de ella como si fuera un bien inextinguible, sin darse cuenta de que se trata de un bien escaso. Nada más te despistas, la pierdes. O estás a punto de perderla. La libertad siempre está amenazada.

Ahora, después de releer este fajo, todavía no muy grande, de cuartillas, se mezclan en mi cabeza las ideas más diferentes con tal precipitación y tal mareo que, por más que pienso, no consigo acertar a qué carta quedarme. Mucha desgracia, como usted habrá podido ver, es la que llevo contada, y pienso que las fuerzas han de decaerme cuando me enfrente con lo que aún me queda, que más desgraciado es todavía; me espanta pensar con qué puntualidad me es fiel la memoria (Cela 1977: 51).

Un asesinato se queda grabado a sangre y a fuego. La respiración de la víctima, la sangre que fluye, un estertor. Cambios de posición y de ambiente, de luz y sonido. Un trozo de memoria explosiva en la mente de un criminal. Algunos no pueden soportarlo como Paredes, el cacique asesino de las damas de Don Benito, Badajoz: al ver las fotos de sus víctimas, muertas, con la más joven tapando con las manos el canal de sus muslos, Paredes tuvo que confesar a gritos. No podía resistirlo: la visión de sus víctimas, le atormenta. Es posible que a Pascual le pase otro tanto. Ya sabemos que es demasiado hombre para confesar que huye en la noche del cadáver flaco de su madre. Pero también huye del Estirao, ese chulo traidor que le vino a buscar. Una vez muerto es más amenazante y molesto que cuando vivo; por no hablar del espectro sonriente del Conde de Torremejía: “Gracias, Pascual”, mientras cierra la navaja de muelles, mientras guarda el hierro en la faja y se dice que no ha sido nada. El tormento de las víctimas persigue a su matador. Cuanto más aparentan tranquilidad, más corroídos están por el sufrimiento. Una vez bien leída su declaración, Pascual condenado a muerte, dice

tímidamente en sus memorias que se arrepiente de lo hecho. Pero no es verdad; y si no tuviera ya el cardenillo de la cárcel, ese óxido que estropea a los reclusos para la vida normal, estaría aullando de dolor, doliéndose por haber matado a su madre en la oscuridad, mientras dormía, sorprendida por un hijo cobarde que no reconoce su éxito: a pesar de todo, tú estás vivo, Pascual. Y se lo debes a ella, que te trajo al mundo.

...pararse a considerar que si el esfuerzo de memoria que por estos días estoy haciendo se me hubiera ocurrido años atrás, a estas horas, en lugar de estar escribiendo en una celda, estaría tomando el sol en el corral, o pescando angulas en el regato, o persiguiendo conejos por el monte. Estaría haciendo otra cosa cualquiera de esas que hacen –sin fijarse– la mayor parte de los hombres: estaría libre, como libres están –sin fijarse tampoco– la mayor parte de los hombres; tendría por delante Dios sabe cuántos años de vida, como tienen sin darse cuenta de que pueden gastarlos lentamente –la mayor parte de los hombres... (Cela 1977: 51).

Pascual ha decidido dejarnos su impronta, su forma de ser y su herencia. Vamos a saber de él cómo se ha dado cuenta de que ha perdido. Se creía el rey del mundo y resulta que es su esclavo. Uno destinado a carne de cañón. Despojo de presidio. En la celda aguarda al verdugo, que se hace de rogar, pero que al fin llegará con “la escribanía”, el maletín de difuntos, con un raro ruido a herrería y tornillos. La confirmación de que no ha valido la pena. Pascual quiere quedar bien, dar buena impresión. Si le dieran el indulto, ¿escribiría pesaroso anunciando que de verdad se arrepiente?

La vida parecía sin importancia entre un trozo de pan y un vaso de agua, pero ahora incluso eso tiene un gran valor en la celda de la muerte. Comías pan y bebías agua, pero tu corazón latía con fuerza y, desde ahora, demasiado pronto, no comerás nada y tu corazón será pasto de los gusanos. Había pensamientos en tu cabeza y sentimientos en tu pecho; eras un hombre, Pascual. La ley te extermina y tú dejas para el recuerdo un mazo de cuartillas escritas. En ellas puedes decir lo que quieras, aunque eres bien

prudente. Como todos los hombres aspiras a la posteridad. ¿Qué dirán de ti las crónicas?
¿Y los que te conocieron y trataron? ¿Qué recuerdo ha de guardar alguien que tal vez te quiso?

Tú tienes el deber de hacer compatibles los buenos recuerdos con estos, terminales, de se ha hecho justicia, que caerán de golpe sobre tu nombre cuando se cierre tu ataúd.

Tal vez no me creyera si le dijera que en estos momentos tal tristeza me puebla y tal congoja, que por asegurarle estoy que mi arrepentimiento no menor debe ser que el de un santo; tal vez no me creyera, porque demasiado malos han de ser los informes que de mi conozca y el juicio que de mí se haya formado a estas alturas, pero sin embargo... Yo se lo digo quizás nada más que por eso de decírselo, quizás nada más que por eso de no quitarme la idea de las mientes de que usted sabrá comprender lo que le digo, y creer lo que por mi gloria no le juro porque poco ha de valer jurar ya sobre ella... El amargor que me sube a la garganta es talmente como si el corazón me fabricara acíbar en vez de sangre; me sube y me baja por el pecho, dejándome un regusto ácido en el paladar; mojándome la lengua con su aroma, secándome los dentro con su aire pesaroso y maligno como el aire de un nicho (Cela 1977: 52).

Aquí está el estado de la cuestión: ¿Se arrepiente Pascual Duarte de su vida de crímenes? Escribe que sí y que su arrepentimiento es el de un santo nada menos. ¿Pero qué ha hecho al hilo de ese arrepentimiento que dice tener? ¡Nada! Pascual vive en la prisión cómodo, hasta donde se puede estar, solicitando pluma y papel o recado de escribir. Pasa horas llenando cuartillas, pero no hay evidencia de que sufra arrepentimiento. Sin embargo si la hay de que la prisión no le sienta bien. O de todo lo contrario: le sienta como se espera que le quede a uno que le han recetado encierro a perpetuidad. Va adelgazando, empeorando de cuerpo y espíritu. Pascual no va a salir de la prisión y ahora lo sabe. La comida no le sienta bien, la existencia no le nutre, sino que le adelgaza: los apetitos se le retiran. Todos han oído en la prisión lo que sufren los clientes del sayón o verdugo. Cuando llega con su artilugio de matar portátil comienza la cuenta atrás y hasta entonces el panorama es de angustia e impiedad. Los condenados

a muerte son vigilados en la prisión; incluso cumplen un protocolo anti-suicidio que consiste en una vigilancia especial, pero nadie les consuela.

No hay más que la posibilidad del capellán y el rezo o la oferta al todopoderoso del propio sufrimiento. Pascual ha elegido dejar una imagen para la historia y en ella pone que le duele lo que pasó, que no lo haría ahora. Hasta que si pudiera, borraría el pasado de su memoria y devolvería la vida a los muertos por su mano. Pero todo eso son palabras que, a él mismo, dichas por otro, no llegarían a conmoverle. Se trata de la verdad formal, no de verdadero arrepentimiento. Hemos escuchado historias de verdaderos arrepentidos que han trabajado para otros o que se han refugiado en el sacrificio y la oración. No es el caso; Pascual sólo dice, bla,bla,bla y créanme que todo aquello me vuelve loco.

El guardia civil Cesáreo Martín, que informa del estado de Pascual lo ve desmejorado como una caricatura de lo que fue, pero esto puede deberse a la primera causa de su mal que es el mismo encierro.

Del tal Pascual Duarte de que me habla ya lo creo que me recuerdo, pues fue el preso más célebre que tuvimos que guardar en mucho tiempo: de la salud de su cabeza no daría yo fe aunque me ofreciesen Eldorado, porque tales cosas hacía que a las claras atestiguaba su enfermedad. Antes de que confesase ninguna vez, todo fue bien; pero en cuanto que lo hizo la primera se conoce que le entraron escrúpulos y remordimientos y quiso purgarlos con la penitencia; el caso es que los lunes, porque si había muerto su madre, y los martes, porque si martes había sido el día que matara al señor conde de Torremejía, y los miércoles, porque si había muerto no sé quién, el caso es que el desgraciado se pasaba las medias semanas voluntariamente sin probar bocado, que tan presto se le hubieron de ir las carnes que para mí que al verdugo no demasiado trabajo debiera costarle el hacer que los dos tornillos llegaran a encontrarse en medio del gaznate (Cela 1977: 140).

Arrepentirse es buscar el perdón de los pecados y entregarse a una vida de reforma y pureza que cambia todos los hábitos. Podría decirse que a un auténtico arrepentido no le

importa que se le crea. El no se arrepiente para el qué dirán o la historia que ha de venir, una vez que ya no éste: él se arrepiente para hacer más llevadero el peso del pecado, para sacar lo mejor de sí mismo y reparar la vida de error que llevó. Tal vez lo de Pascual en sus memorias no es otra cosa que un buen propósito y así hay que verlo.

Ácido, acíbar, el regusto de las vías digestivas cargadas de aquel recuerdo corrosivo, no puede esperarse otra de alguien que ha pasado su vida de crímenes y que gasta su energía de la mañana a la noche en evocarlos, para dejar su versión o su opinión de ellos. Pascual dice lo que opina de su padre el portugués, de su hermana Rosario, mujer ligera de inglé, que acaba de profesional, de su madre a la que flaca pero agarrada a la vida, dando calor a sus hombres y pariendo a sus hijos, ocupándose de sus niños incluso a los que son impedidos o discapacitados, como en el caso de Mario al que un asombrado Pascual ve lamer como a una perra, en un gesto de madre total, que reconforta al fruto de su vientre y cumple con la piedad y con la vida.

Su madre limpia con la lengua al hermano como una hembra palpitante y llorosa resignada a dar calor a sus niños poniéndolos a salvo de los peligros, alimentándolos y lavándolos, dándoles atención y consuelo. Pero ni siquiera eso la salva de la lista de víctimas.

Pascual es un juez riguroso que ya ha alcanzado el puesto supremo desde el que decide quien ha de vivir o morir. Si la jaca desmonta a su esposa que pierde el niño ya está Pascual, antes de tener tiempo para lamentarlo, trasteando en el vientre de la yegua con el hierro que todo lo puede: “¡To, caballo!”. No importa que el animal se haya asustado, no importa que un accidente no lo pare nadie. Solo importa la voluntad de Pascual, el

decreto de la muerte, el código de Hammurabi, ojo por ojo. El arte de la navaja abriendo un agujero por el que se escapa la vida en plan baratero.

A Pascual no le hace falta formar tribunal: él decreta muerte, porque su deseo es ley. Los asesinos no se someten a nadie. No hay leyes por encima de su capricho. Ahora muere la yegua, ahora la perrita, mañana el Estirao, luego la propia madre, y de propina, el señorito, que está en la agonía, pero al que Pascual abre de par en par la espita del más allá. Gracias, Pascualillo, ¡qué ligera tienes la mano, chaval!

Matar es la razón del asesino, su gimnasia y su religión. Pascual no puede arrepentirse de ser él mismo: ha matado y volvería a hacerlo. Si vuelven a la página uno de *La Familia de Pascual Duarte*, lo verán empezar de nuevo. La forma en la que elige profesión y objetivos. No le alejan de su propósito ni los encierros, ni la ley, ni los viajes, ni la boda, ni las palabras de la religión. Pascualillo sigue siempre adelante, ensayando sus maneras de ejecutor. La muerte de su hermano le carga de razones: es una muerte despiadada y eso le hace a él despiadado. Pascual no anota nuevas ciencias. Perro viejo, no aprende trucos nuevos: simplemente se carga de razones.

Mi padre le pegaba a mi madre, se dice, no la quería, me pegaba también a mí, se dice, no había sobras en mi casa, nos faltaba de todo, hasta el cariño, se dice. Mi madre también le pegaba a mi padre. Ella no quería que fuera a la escuela, para ser pobre toda la vida, mejor no saber nada. Mi padre sí quería mandarme a la escuela, porque la vida es dura, pero lo decía con la boca pequeña: en el fondo para él, aprender era una debilidad. Aunque bien que presumía de saber leer y buenas charlas que nos daba silabeando sobre el periódico, como un pobre portugués que sale de su tierra para

morirse de hambre en la de al lado. Mi padre me enseñó lo que era la cárcel, me enseñó lo que era un borrachín sin voluntad, pelele de la historia, al que el viento estrella contra los cristales. Mi padre no fue feliz jamás, aunque tal vez sí, cuando veía sonreír a mi hermana Rosario, de pequeña, en la cuna.

Murió de rabia, aunque nadie diría quién se la transmitió a quien, en aquel duelo que tuvo con otro indignado. Veánme a mí, Pascual Duarte, añadiendo una concha a otra, como se dice: con más conchas que un galápago, una capa de crueldad sobre otra de acero inoxidable. Los oficios que he aprendido son los de matar, puede decirse sin faltar a la verdad: caza y pesca; respondo al que me ofende, ejerzo de guapo y hasta de matón. Soy muy hombre. Donde yo estoy, no cabemos dos; de modo que cuando me arranco huye el ángel de la guarda del contrario. De donde yo soy, no cabemos dos gallos en el mismo corral.

Pascualillo es nihilista a su manera, algo anarco y libertario, capaz de reírse del golpe que su jaca le da a una vieja y de tapar la boca con una moneda al sobrino. Al hilo de esto se plantea una cuestión: la mayor parte de los campesinos eran analfabetos, ¿cómo podían llegar a conocer las ideas que encerraban los folletos difundidos por los anarquistas? “Díaz del Moral analiza el mecanismo: en cualquier cobijo, un campesino instruido lee en voz alta los panfletos y periódicos. A continuación se organiza un debate” (Becaud J. y Lapouge, G. 1972: 54).

Personalmente no me lo creo. Lejos de esta muestra cientifista del aprendizaje ya está la impregnación del ambiente. Las hojas volanderas anarquistas viajan de un lado para otro. Allí la lleva el de la mula tratando de descifrar su significado o la guarda en sus

alforjas el hombre que parte para el campo al amanecer. Pero luego está la tradición oral, nosotros somos más de sombra y taberna, discurso a la hora de comer o durante el paseo. La poética anarquista come el corazón del campesinado español porque está muy solo y abandonado y las palabras suenan a verdad cuando señalan la fortuna del terrateniente y la miseria del labrador.

Pascual lo capta al vuelo, pero no se detiene ante el sufrimiento de los otros, porque no ha venido al mundo a consolar, ni a disminuir o empequeñecer el número de tipos crueles sobre la tierra, sino que él es uno más, el peor de todos, y viene a engrandecerlo, a ampliarlo: ya está aquí Pascual Duarte, para quien quiera algo de él. Un tipo duro que pone la yema del dedo sobre la hoja del hierro, para encaminarla por la barriga al infierno.

Claro que hay acíbar en su lengua, y en su garganta. Hay también dolor en su cabeza y en su corazón. Pascual habría querido ser un niño capaz de ayudar a su hermano Mario, pero no llega nada más que a un gesto funerario a toro pasado, cuando el muerto está en la caja con una corbatita morada que le da aspecto de mariposa pinchada por un entomólogo.

A Pascual le habría gustado arrepentirse de verdad y abrazar a su madre, el saco de huesos de su madre, y besarla en el bigote, en las heridas como culebras de sus labios y obtener de ella algo de la perra, que limpiaba a lametazos a aquel hijo engendrado en el pecado, y nacido para su desgracia, pero ya estaba al otro lado: estudiando para asesino, haciéndose un callo en todo el cuerpo, que no le dejará sentir, ni le cortará la mala leche.

“La literatura celiana es, para empezar, una literatura rabiosamente española”⁶⁶, dice Guillermo Díaz Plaja, por el modo que habla en su Pascual de un joven extremeño que se prepara para cortarle la cabeza al mundo de un solo hachazo. Se le ve que el chaval tiene la orientación correcta y entiende los palos de cariño que en el fondo se dan sus padres, una verdadera tunda, en la que nunca se sabe quién quiere peor al otro, y se compadece de su hermano, que no puede ponerse en pie, y al que muerden los cerdos las orejas. También se compadece de su hermana, carne de prostitución y esclavitud, explotada por degenerados de taberna, a los que él meterá en vereda, con el movimiento de la culebra, colocándoles una cuchillada que les busque el corazón. Pascual ya se ha dicho, fue a la escuela poco, muy poco, lo que quiso su padre; y aprendió lo que también ha dicho: suficiente para leerle el periódico a otra bruta que también le quiera, en contra de los deseos de su madre, que siempre le quiso romo, inculto, e ignorante como un pobre.

El catedrático Díaz Plaja se pregunta: “¿Puede un semianalfabeto como Pascual Duarte largarse con un escrito como el que centra su novela?”⁶⁷ Y alto ahí, señor, ¡que Pascual lleva a rastras toda una vida de crímenes! Que se aprende más de un crimen que de la lectura del Espasa, un suponer. Hartos estamos de ver cómo publican sus obras los americanos en el corredor de la muerte, como pasó no hace tanto con los *best-sellers* de *El bandido de la luz roja*, Caryl Chessman. O si quiere, ahí tiene el producto de delincuentes menores como *El Lazarillo de Tormes* o *El Buscón llamado Pablos*. Pascual otra cosa no, ¿pero que se ha ganado el derecho a escribir su historia? ¡Ahí lo tiene: la estaban esperando! Todavía la siguen leyendo. Y mucho.

⁶⁶ *España en sus espejos*, 1980. Guillermo Díaz Plaja. Plaza y Janés, p. 120.

⁶⁷ Obra citada. Guillermo Díaz Plaja, 1989, p. 123.

Se interroga don Guillermo sobre “¿si hablan así (como en las obras de Cela) los campesinos de España?” y se justifica añadiendo en una nota al pie que el tema se complica en el caso del Viaje al pirineo de Lérida⁶⁸, donde los campesinos naturalmente hablan en catalán, “y no como les hace hablar el escritor”. Mire Vd que esto si que es ser puntilloso, porque Sterne en su viaje por Italia y Francia, no deja los comentarios de sus personajes en lengua vernácula, ni ningún otro escritor viajero que nosotros sepamos que haya ido a lugares remotos y escriba en su lengua. En el pirineo, Cela se habrá encontrado con campesinos que le hablen en catalán, con todos los respetos, y lo puso en castellano, excepto en la versión de su obra al catalán, donde los que no hablan así son los demás españoles. De manera que es gana de marear la perdiz y mucho más si don Guillermo cierra la referencia al premio Nobel diciendo: “La correlación entre este sórdido escenario y la psicología de sus personajes es una de las claves fundamentales de la literatura celiana”.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que una obra literaria es una interpretación de la realidad y que cada escritor la interpreta como dios le da a entender. En el caso de Cela, con un poderío insufrible para sus enemigos, como no se cansa él mismo de decir. Pascual Duarte es la historia de un asesino múltiple, que se retrata como en una foto de El Retiro, junto al caballito de los niños, y después de un flash deslumbrante. Retrato al minuto, una foto para siempre. Aunque como respuesta a algunos ataques tampoco está mal esto que cita también don Guillermo del *Primer viaje andaluz* de Cela:

Uno prefiere el tópico a la mixtificación; tampoco hace falta demasiado valor para declararlo... El tópico suele tener mala prensa; al ripio le acontece otro tanto, con notorio olvido de los servicios que viene prestando a la poesía desde que la poesía existe. La España negra -La España de Felipe II, la Inquisición, los toros y el garrote- no es más injusta y monstruosa que cualquier otro país en análogo trance. Y con todos sus defectos, resulta más habitable y humana

⁶⁸ Obra citada. Guillermo Díaz Plaja, 1989, pág. 123.

- o menos inhumana- que la culta Alemania de los campos de exterminio o que la próspera Norteamérica de la bomba atómica en Hiroshima y el Ku-Klux-Klan a domicilio (Díaz Plaja 1977: 124).

La España Negra, ¿por qué no decirlo? de Pascual, donde la mente asesina traza un plan a muy largo plazo, medido y preparado con premeditación hasta que llegue el día en que los propios nervios permitan acometerlo con éxito. Pero en cualquier caso los asesinos en serie para actuar como tales tienen que tener todos los requisitos. Si te falla uno de ellos, no estás completo:

De ahí el tipo de criminalidad descrita por Sarnoff Mednick como “mano de póker”: para ser un criminal, uno ha de tener todas las cartas necesarias para jugar. Estas “cartas” (factores) podrían incluir los niveles bajos de serotonina, los niveles anormalmente altos de testosterona y un ambiente formativo que promueve comportamientos criminales (Skrapec 1999. Valencia. Sesión III, p.4).

Pascual reúne “la mano de póker” y probablemente le afecta una de las grandes conclusiones de Skrapec en sus estudios: que entre los asesinos en serie, la psicopatología dominante, más que la psicosis, es la psicopatía, como confirma Robert Hare que lleva años investigándola. Pero los diagnósticos clínicos no son suficientes para explicar por qué alguien siente la necesidad de matar de forma reiterada.

A esto se suma que hay muy pocos asesinos en serie que dejen de matar voluntariamente, entre ellos parece que están el sospechoso Heriberto Seda (El asesino del Zodiaco de Nueva York, 1990) y Edmund Emil Kemper III (El Cortacabezas de California) que son excepciones. Lo que suele ocurrir es que la carrera exterminadora termine con la captura de la policía. La mayoría no para hasta que no se les detiene, para que se vea la fuerza irresistible que tiene el asesinato sobre el mismo asesino. En ocasiones puede tratarse de un crimen que obedece a una parafilia como hacía Peter Kürten, El vampiro de Düsseldorf, a quien le gustaba ver sangrar a sus víctimas. Las

golpeaba con todo tipo de objetos y cuantas veces hiciera falta para obtener un orgasmo.

La parafilia es una aberración sexual y la de Kürten es la llamada vampírica.

Kemper, El Cortacabezas, condenado por el asesinato de ocho mujeres en California en los años 70, había aceptado una entrevista con un periodista y se enfadó con él porque no le había hecho el tipo de preguntas que esperaba como: ¿Qué se siente al hacer el amor con un cadáver? Si nos decidimos por no interrogar en ese campo es por que creemos que los asesinos en serie no son como nosotros, pero Kemper nos recuerda que sí son como nosotros y vulgarmente humanos.

Pero, ¿entonces hay una voz interior que obliga al asesino a matar de forma repetida? No y mil veces no. A menos que hablemos de asesinos locos, desorganizados, donde los psiquiatras son los únicos autorizados para el diagnóstico. En general el asesino en serie, psicópata o no, reflexiona y decide. Sus crímenes son fruto de una mente inteligente, más o menos cultivada pero amante de los enigmas y curiosa al extremo.

Pascual Duarte tiene esa mente dotada de inteligencia, capaz del análisis y la síntesis hasta adelantarse a los acontecimientos. Capaz de visualizar un crimen antes de que suceda, y si me fuerzan, a cometer una muerte siguiendo un plan minucioso trazado de ante mano.

La mente asesina de Pascual está en sintonía con sus pensamientos y sus creencias, su parte anarquista y su parte religiosa. Si no le hubieran capturado tras la muerte del aristócrata, es muy posible que hubiera unido nuevos eslabones a la cadena de muertes.

Por eso su mente se acostumbra a la justificación, a hablar de las cosas atroces con total naturalidad: te cuenta sus crímenes como si fueran los de otro. Parece que entronca con sus colegas de Norteamérica, quienes aunque “técnicamente” han causado el daño, en realidad se sienten víctimas que castigan solo a los que se lo merecen.

Todos los sujetos se consideraban, ante todo, víctimas. No importaba la realidad objetiva de sus experiencias; para ellos, la única realidad es que ellos eran las víctimas. El hecho de que victimizaran a otras personas no solamente era secundario; era, además, la consecuencia del maltrato injustificado que ellos creían haber sufrido a manos de ciertas personas en sus vidas. Eran víctimas furiosas.

Asimismo, en todos los casos los sujetos habían castigado a sus víctimas por algo que aquéllas habían hecho o por lo que representaban para ellos. El culpar a otros de sus actos era algo habitual; hacía que sintieran que su comportamiento estaba justificado ya que sus víctimas se lo habían merecido. Un sujeto decía de sus asesinatos que “eran una venganza”. Explicó de ellos que era como matar a su primera novia, que le había dejado... (Skrapec 1999. Valencia. Sesión III, p. 9).

Sería fácil entender que a Pascual sus víctimas le han humillado. Es fácil sentirte humillado por una madre que no te atiende porque tiene más hijos, las tareas del hogar y a hombres como moscones tratando de aliviar sus neurosis con un rato de sexo extemporáneo. También puedes sentirte humillado si quieres por la entrada de un proxeneta en un bar que encima trata de demostrarte que es el dueño moral de tu hermana. En ese caso sería fácil demostrar que le matas porque estabas haciendo que pagara por sus pecados.

Lo del Conde de Torremejía es más enrevesado, pero puede valer: le matas porque te humilla con su sonrisa al pedirte que le mates, a ti que no le debes nada. Casi te obliga porque es una forma de reto. En realidad el truco está en la aplicación de las reglas. Por un lado están las que sirven para todo el mundo y las que estos asesinos solo se aplican a ellos mismos. Todo eso no significa que no entiendan que hacen cosas que no son aceptables para la sociedad ni indican la ausencia de un código moral. Simplemente

que hay cosas que ellos no se aplican. Eso sucede cuando, por ejemplo tienen demasiada ira, y no queda sitio para sentir nada por las víctimas.

Todos los asesinos en serie acaban afirmando que el acto de matar les da poder, una sensación innegable de estar en la punta de la pirámide, aunque al momento siguiente desapareciera, porque era un poder fugaz. Algunos fantasean con hacer que la sensación dure eternamente. En el sexo hay cierta forma explícita de explicar este punto de vista: “Mi pene era un arma”, dice uno de los sujetos estudiados por Skrapec. La violación era parte del esfuerzo por degradar y humillar a las víctimas. Dejaba claro que no buscaba gratificación sexual, sino dominación, degradando a la víctima al arrebatarle su integridad sexual.

En un momento de la novela, hacia el final, Pascual comenta que ha dejado de escribir durante al menos veinte minutos. Le han trasladado de sitio y se encuentra mejor. Tiene una ventana que da a un jardincillo y más allá ve por donde pasan las reatas de mulas que van a Portugal, así como los ciudadanos que van hasta unas chozas cercanas y hasta un pozo de agua. Dice que respira el aire libre, que se entretiene con el vuelo de una mariposa y que recoge con la gorra el ratón que come las migas de su almuerzo.

Por el sendero cruzan unas personas: dos hombres, una mujer y un niño. Los hombres eran de unos treinta años, el niño no pasaría de seis. Iba descalzo, triscando como una cabra. No se parecía en nada, y sin embargo, ¡cómo le recordaba a su hermano Mario! La mujer debía ser la madre, tenía la color morena... Bien distinta era de su madre y sin embargo, ¿por qué sería que tanto se la recordaba?

Pascual se emociona. Deja la pluma. Para por un momento el relato de sus memorias como una damisela transida de excitación...

Usted me perdonará (se disculpa con el destinatario del escrito), pero no puedo seguir. Muy poco me falta para llorar... usted sabe, tan bien como yo, que un hombre que se precie no debe dejarse acometer por los lloros como una mujer cualquiera. Luego, añade: Voy a continuar con mi relato; triste es, bien lo sé, pero más triste todavía me parecen estas filosofías, para las que no está hecho mi corazón: esa máquina que fabrica la sangre que alguna puñalada ha de verter... (Cela 1977: 53).

A Pascual se le nota reblandecido, lo que no tiene nada de particular porque ya lleva un tiempo en la prisión y está harto de tanta reja. Hasta los psicópatas llega un momento que se emocionan recordando la libertad de movimiento y la calle. Máxime si te espera el palo que ha de desconyuntarte las cervicales. Cuando pasan las reatas de mulas, te parece la cabalgata de reyes. Al final de la novela va bien que Pascual frío como una barrita de merluza congelada mientras mata a su madre, pierda el control de sus nervios y lloriquee porque pasa un grupo familiar ante los barrotes de su ventana. Puede ser verdad que el escalofrío de los hierros en su cuello, puesto que ya es capaz de sentirlos con la imaginación, le hagan llorar, pero también puede estar fingiendo. Pascual quiere lavar su imagen, porque es lo que quiere todo el mundo en su situación y porque sabe que los informes policiales le describen como un bruto criminal. Unas lagrimitas le van de perlas para suavizar el corazón del lector que se conmueve ante el patetismo del hermano discapacitado, al que le recuerda el niño de seis años, sin parecersele o la mujer llena de vida que por ser madre le evoca a la suya.

Pascual llora como una magdalena, un solo instante. Pero es un duro de corazón que sabe que esas máquinas de sangre se rompen con un golpe de “alfiler” y anuncia para la suya que alguna puñalada puede hacerla verter. Pascual se emociona en el momento

justo, cuando hay que decidir si estamos ante un criminal manipulador, previsor, que calcula cada jugada o ante un pobre hombre contra el que el destino ha preparado una conjura. La verdad es que la emoción es tan repentina, provocada por una evocación tan leve que casi no te la crees. Suena más bien a recurso penitenciario de larga cambiada. Los reclusos aprenden mucho entre rejas. Jarabo, como se ha dicho, estuvo en una prisión para locos de Springfield, EE.UU, y aprendió todos los trucos externos de los psiquiatras. Naturalmente no sabía tratar a ningún enfermo, pero imitaba a la perfección como se ponían la bata, la jerga profesional, los medicamentos que recetaban y la manera tan experta de tratar a los pacientes. Fue tal su asimilación del personaje que cuando vino a España se hizo tarjetas como doctor psiquiatra, y puso en tratamiento a unos cuantos pacientes, hasta que fue detenido.

Pascual sabe que después de ese punto y aparte en el que ha dicho que la mujer que tenía una alegría en todo el cuerpo que uno “se sentía feliz al mirar para ella” le recordaba a su madre, era bueno soltar la lagrimita. Recordemos que la pobre madre, que en el cielo esté, era un saco de huesos, como una de esas sombras de la Biafra de la hambruna, cuyo cuerpo no tenía alegría desde el día que se hizo mujer y mirarla no solo no te hacía feliz, sino que te hundía en una depresión sin fin, abominando del deseo y la lujuria, preparado únicamente para repintar toda la casa y dedicarte a la jardinería invasiva, lejos de la raza humana.

Así que los lloros estaban de más, sobreactuados. Le sentaban como a un Cristo un par de pistolas. Pascual es más bien de puñetazo y tente tieso, o de cintarazo en la rabadilla. Estas pruebas de monja neófita no le sientan bien, porque son como pintarse las uñas de

morado, y en el párrafo siguiente ya tiene que hablar de partir un corazón de una puñalada, aunque éste sea el suyo para recuperar la color.

Pascual ni se arrepiente ni llora, a no ser por sí mismo, conmovido por tener que morir, que a más de un psicópata le causa impresión, doliéndose adelantado por su cuello roto y adelantando el dolor, como Cristo en la cruz, que vendrá con el collarín de la mano del verdugo. Este teatrillo de grandes vistas, naturalidad de los viandantes fuera de prisión que te hace feliz, una cara que te trae recuerdos de seres queridos, queda para la galería, porque a todo personaje conviene darle en la novela, aunque no lo tenga en la vida, un toque de humanidad sentenciosa.

Afirma Skrapec que el grupo de asesinos estudiado por ella más recientemente concluían en sus disertaciones que el acto de matar les hacía sentirse vivos; esta experiencia se manifiesta como un éxtasis eufórico o una ira violenta que ellos exteriorizan.

Algunos sujetos dijeron que usaban frecuentemente el alcohol para afrontar los sentimientos depresivos y destructivos que tenían respecto de sus vidas. Pero cuando se sentían amenazados, concentraron sus energías para protegerse de sus “atacantes”, con resultados como el del sujeto que mataba a mujeres que “lo habían humillado anulándolo completamente”, y el de otro que mataba para evitar a toda costa que “la homosexualidad tomara posesión de él”. Según los dos sujetos, al asesinar se deshacían temporalmente de su miedo a “no ser nada” o a “perderse” (Skrapec 1999. Valencia. Sesión III, p. 12).

Pasaban de víctima impotente a asesino omnipotente y es un valor común en los asesinos seriales. También les gusta la fama. No pueden evitarlo. Vienen de una gran frustración y entran en un camino de respeto, aunque sea por su infamia. Corrientemente cuando se les comunica tras un estudio que se publicarán los resultados pero se reservarán los nombres suelen solicitar que se publiquen sus nombres, sin

ninguna restricción, porque sus asesinatos les hicieron tomar conciencia de que ocupan un lugar en el mundo.

Es algo contra lo que hay que luchar: que los criminales hallen recompensa en su maldad. Es siendo extremo al comparar como cuando Pascual recibe la sonrisa del señorito que se deja matar. A bueno le has venido a pedir: a uno que disfruta con el encargo, pero es que el Conde de Torremejía lo que necesitaba era un asesino para rematarle, seguramente por lo mal que le habían dejado en un terreno irrecuperable, por lo que se ve gente rebelde, enemiga de los ricos. Y allí estaba Pascual dispuesto a cerrar con su navaja el abismo bajo sus pies. En un pis pas, ya estaba don Jesús aviado, y Pascual en su sitio como matarife, reconocido, pagado con el agradecimiento eterno y esa euforia de los asesinos que les hace sentirse vivos, el éxtasis eufórico o la ira violenta que les produce gran placer.

Luego llegaba una gran calma y un alivio, lástima que las tropas nacionales no supieron agradecerle a Pascual sus buenas mañas y le llevaron ante un tribunal que le condenó a muerte por haberle dado la suya al aristócrata Torremejía que lo entendió como una atención o un favor, pero ellos eran soldados y no científicos, incapaces de darse cuenta de esa especial entente entre asesinos y víctimas, que algunas ocasiones específicas son capaces de proporcionar.

Si a los estudiados por Skrapec sus asesinatos les dieron una sensación de ser alguien importante, una sensación radicalmente opuesta a la habitual, en la infancia y como adultos, a través de los asesinatos se transformaban en personas dotadas de poder sobre la vida y la muerte y les provocaba una experiencia trascendental, obsérvese en Pascual

que encima el cacique de su pueblo le necesitaba para una función que era en la que estaba especializado. Pero todo esto claro, en medio de una guerra fratricida, en la que al menos un bando no creía en Dios, se hacía imposible de tragar. Lo más lógico, y sin decirlo, es que los tipos aquellos del “detente bala” bordado pensaran que Pascual era un campesino libertario, que se había fumigado a don Jesús por ricacho y lo confundieron con sus torturadores, tomándolo por uno de ellos y decretando que el garrote pusiera las cosas en su lugar. Hasta Pascual es capaz de entender esto y lo entiende también que renuncia a pedir perdón. Igual que a Candelas le dieron matarile sin haberse manchado nunca las manos de sangre, a Pascual le dieron garrote por el único muerto al que matándolo le hacía un favor.

Hay un algo que no se puede contar, con ministros como Arias Salgado que ve pecado en una mota de polvo, pero que está implícito en la literatura sabia del Pascual Duarte. Pascual tiene que adelgazar hasta casi morir de hambre en prisión y ayunar que es un ejercicio sano de los espíritus. Pero antes se sintió más vivo que nunca en el momento de destruir.

Los asesinos en serie tienen mucho de nosotros mismos. Y eso es lo que asusta. Lo que hace urgente encontrar un tratamiento. Es más, por desgracia un asesino en serie podría ser cualquiera, más el componente decisivo: el ambiente, la necesidad, el detonante. Algo que precipite la química en el interior hasta hacerte adicto al impulso de destruir. Incluso un psicópata tiene miedo a la muerte. Es fácil para los asesinos repartir la medicina, pero automedicarse les coloca en el disparadero. Pascual llevaba bastante bien hacerle la cruz al compañero sentimental de su querida hermana y al rico de la aldea. Describe con fuerza y hartazgo la muerte de su madre, pero cuando le llega

la suya, dobla la rodilla. Tal vez porque convenía acatar la ley de los que habían ganado la guerra. Era quizá como todo lo demás: el paripé del arrepentido, el ayuno religioso, la modestia y prudencia en el decir.

El guardia civil Cesáreo Martín porque ningún motivo del servicio se lo impide, informa de la muerte en el palo de Pascual:

En cuanto a su muerte, sólo he de decirle que fue completamente corriente y desgraciada y que aunque al principio se sintiera flamenco y soltase delante de todo el mundo un ¡Hágase la voluntad del Señor!, que nos dejó como anonadados, pronto se olvidó de mantener la compostura. A la vista del patíbulo se desmayó y cuando volvió en sí, tales voces daba de que no quería morir y de que lo que hacían con él no había derecho, que hubo de ser llevado a rastras hasta el banquillo. Allí besó por última vez un crucifijo que le mostró el padre Santiago, que era el capellán de la cárcel y mismamente un santo, y terminó sus días escupiendo y pataleando, sin cuidado ninguno de los circunstantes y de la manera más ruin y más baja que un hombre puede terminar; demostrando a todos su miedo a la muerte (Cela 1977: 140).

Lo que según Skrapec distingue a los asesinos en serie de los demás es su manera de justificarse y de sentir poder y vitalidad. Por el contrario para el resto la mera existencia del asesino en serie hace añicos nuestra imagen de lo esencial del ser humano. “Los asesinatos en serie nos condenan a todos, dice la doctora, poniendo en evidencia los abismos de la condición humana”. La mente asesina de Pascual traza una larga línea entre el odio de su infancia y la realización de sus deseos. Ama a su hermana Rosario y se promete que el Estirao no quedará sin castigo.

Cuando llega el momento todos los resortes están preparados para el exterminio. No hay error ni vacilación. En el caso de la madre debe superar el tabú de lo que es un totem social, la persona que te ha entregado la vida y te ha cuidado, te ha enseñado a hablar y entender y te ha consolado en tus primeras ansias. Es uno de los intocables. Levantar la mano contra el padre es romper el orden social. Pascual traza el plan de muerte y espera a que vayan cayendo los impedimentos hasta que se atreve. Esas muertes planeadas no

generarán un castigo letal, pero la persistencia en el asesinato multiplica el peligro: el hombre que quería salirse con la suya acaba en el final de la revuelta. El garrote vil le espera para igualarlo a sus víctimas en la muerte.

Una vez en el cadalso, Pascual pierde el valor, algo que le pasa a los tipos más templados como Jarabo. No hace mucho, en el curso extraordinario sobre *“El garrote vil, torturas, pena de muerte y derechos humanos”* que tuvo lugar en el Salón de Grados de la Universidad Camilo José Cela, en el campus de Villanueva de la Cañada, los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2011, organizado por el Departamento de Criminología, una de las principales conclusiones extraída de la exposición magistral de la profesora Doctora María del Mar Robledo Acinas, directora del Laboratorio de Antropología Forense y Criminalística de la Universidad Complutense de Madrid es que desde su imposición, la actividad del garrote ha significado la muerte con tortura prácticamente en un 95 por ciento de los casos, hasta fecha tan cercana como 1974, cuando murieron por este procedimiento los dos últimos agarrotados en Cataluña: el anarquista Puig Antich y el delincuente común Heinz Chez. Pascual Duarte es solo uno más de esos torturados y la demostración excelsa de cómo la literatura abarca la vida y la sublima hasta dejar memoria eterna de ella.

11.5. Coincidencias con el criminal homologado

Quienes llevan cierto tiempo en el mundo y han probado lo malo de él pueden caer en la tentación de pensar que son carne de cañón, que ellos son los predestinados al mal o a pasarlo mal, que todo es lo mismo. Pascual comparte con el criminal homologado ese aire decaído y culpable, como si fueran siempre la respuesta de los males. O dicho de

otra forma que se mantienen en el eterno pensamiento de que si llega la policía los busca a ellos o se procuran una coartada por si hubiese un crimen poniéndose la venda antes de la herida. Pascual, en seguida se le conoce, es de esos que tienen mal fario, y si es que viene la guardia civil, viene por él.

Con la guardia civil venía un mozo de unos veinticinco años, nieto de la vieja, espigado y presumido como a esa edad corresponde, y esa fue mi providencia, porque como con los hombres ya lo sabe usted, no hay mejor cosa que usar de la palabra y hacer sonar la bolsa, en cuanto le llamé galán y le metí seis pesetas en la mano se marchó más veloz que una centella y más alegre que unas castañuelas y pidiéndole a Dios –por seguro lo tengo- ver en su vida muchas veces a la abuela entre las patas de los caballos. La guardia civil, quien sabe si por eso de que la parte ofendida tan presto entrara en razón, se atusó los mostachos, carraspeó, me habló del peligro de la espuela pronta pero, lo que es más principal, se marchó sin incordiarme más (Cela 1977: 65).

Pascual se acaba de casar y se ha ido de viaje de novios. Nadie le persigue excepto por la imprudencia con la yegua que ha tirado al suelo a una vieja. Pero Pascual ya sabe que van a por él y sin pensarlo se muestra muy generoso indemnizando por los daños sin querer aclarar quién tenía razón o quién fue el imprudente. Pascual hace mucho que ha cruzado la valla y se ha puesto enfrente de la ley. Un día u otro lo detendrán, aunque no haya hecho nada, porque él es de los que tienen mal fario, de los perseguidos o elegidos, gente que acabará un día u otro en prisión.

Habla en sus memorias de oveja muerta y ocho cuartos y de la camada de gatitos que asfixian los niños en su crueldad, ¿lo hace por experiencia? Los chiquillos señalan al fugitivo o van tras el rastro del *pringao* que acabará capturado, pero de chiquillos, una parte significativa de los criminales homologados, torturan y matan animales. Sin ir más lejos Pascual dará una ración de lo mismo de vuelta a casa cuando castigue a la yegua por tirar a su mujer y también cuando liquide a la perrita, sólo culpable de ser vulnerable en exceso.

Se ha avanzado mucho en el estudio de los criminales y desde 1957, cuando se siguió el rastro de George Metesky, el pirómano neoyorquino llamado *mad Bomber* (bombardero loco) se sabe que un psiquiatra criminólogo es capaz de trazar un perfil exacto del presunto asesino únicamente con los conocimientos que pueda reunir de la escena del crimen, los primeros testimonios y la investigación policial iniciada.

James A. Brussels, asombró al mundo afirmando una serie de rasgos sobre un criminal al que nadie había visto que resultaba escalofrantes por su contundencia y precisión. Esto es lo que dijo:

Buscad a un hombre de complexión fuerte. Mediana edad. Nacido en el extranjero. Católico romano. Soltero. Convive con un hermano o hermana. Cuando lo encontréis, llevará probablemente un traje cruzado. Abotonado (Ressler 1999. Valencia. Sesión III, p. 4).

En lo único que se había equivocado era en que Metesky no convivía con un hermano, sino con dos hermanas solteras. ¿Cómo es posible que supiera que era de mediana edad? ¿Por qué supo que había nacido en el extranjero? ¿Y qué le dijo que era soltero? ¿Por qué llevaba un traje cruzado y por qué al capturarlo lo llevaría abotonado?

Esta descripción, que todavía maravilla a los investigadores, es precisamente un ejemplo de la abducción de Peirce: el fruto de invertir el proceso de lo que normalmente hace un psiquiatra que estudia a una persona y hace predicciones razonables sobre una situación específica y sobre lo que puede hacer en el futuro; aquí le da la vuelta al proceso y estudia los actos del individuo hasta deducir qué tipo de persona puede ser.

A esta técnica, que se le llama *Perfilación*, una parte de la Criminología le pone pegos y otra no se fía de la aparente solución mágica de algunos casos. Y sin embargo, se mueve. Ayuda.

El encargado de elaborar un perfil criminal realiza un trabajo muy similar al proceso utilizado por los clínicos para elaborar un plan de diagnóstico y tratamiento: se recopilan y evalúan datos, se reconstruye la situación, se formulan hipótesis, se desarrolla y pone a prueba el perfil y se informa de los resultados. Tradicionalmente para aprender a hacer perfiles, se usaban “brainstorming”, intuiciones y conjeturas fundadas. La pericia es el resultado de años de sabiduría acumulada, mucha experiencia en el terreno y la familiaridad con un número elevado de casos (Ressler 1999. Valencia. Sesión III, p. 5).

La técnica del perfilamiento nos indica la impresionante maquinaria que ha llegado a moverse contra el crimen y cómo si se previenen los medios suficientes puede reducirse la criminalidad y evitar algunas grandes tragedias.

Los encargados de elaborar los perfiles criminales del Centro Nacional para el Análisis del Crimen Violento del FBI (National Center for the Analysis of Violent Crime-NCAVC) analizan escenas de crímenes y realizan perfiles criminales desde los años 70. Hay un modo de hacerlo *in situ* y otros *ex situ*. El proceso de generación de un perfil criminal consta de cinco etapas que terminan con una sexta, la detención de un sospechoso.

En los dos procedimientos se evalúan los informes de la policía, la hora del crimen, quien denunció, el nivel socioeconómico y la tasa de criminalidad del barrio, todo tipo de fotos, incluso aéreas, las observaciones personales y las circunstancias en las que fueron atraídos a la escena del crimen. Todo es importante. Con este procedimiento tan depurado es factible trazar una línea de delincuentes

homologados, de especialistas del horror, que inevitablemente se comparan con otros hasta encontrar ciertas similitudes. Pascual tiene su gemelo asesino en otro tiempo y en otro lugar. Sus crímenes han tenido lugar antes, porque son hijos de una circunstancia singular en la que confluyen una serie de coincidencias. De ahí la importancia de los sistemas de ordenador capaces de comparar rápidamente los datos que se le suministran, la capacidad de encontrar lo que se repite del crimen o si el crimen se repite. En realidad esta es la base sobre la que se mueve la unidad de estudios del comportamiento.

Pascual no es un delincuente aislado, solitario. Una experiencia única en el universo. Por el contrario, es un campesino pobre, con cierta ideología libertaria que le hace abominar de su destino, presionado hasta el máximo por unas condiciones muy duras tanto familiares como laborales. Un esquema que se repite: el delincuente de procedencia rural apurado por la escasez de objetivos, la miseria material y moral, así como la fuerte jerarquización en castas de los jornaleros del campo.

En 1960 Palmer publicó los resultados de un estudio realizado sobre 51 asesinos, a lo largo de tres años, que cumplían condena en Nueva Inglaterra. Le salía un “asesino tipo” de 23 años, que solía matar a un hombre que no conocía, con una pistola y durante una discusión. Su procedencia era de clase social baja y con escasos logros educativos o profesionales. Tenía una madre con buenas intenciones pero mal adaptada y había sufrido abusos físicos y frustraciones psicológicas durante la infancia.

Pongamos que Pascual está en la edad cuando mata por primera vez (al Estirao), alrededor de los veintitantos años. Elimina a un hombre que conocía de vista, con un fuerte golpe en la cara, durante una discusión. Su procedencia era de clase social baja y con escasos logros educativos o profesionales. Tenía una madre con buenas intenciones (recordemos como consuela a sus hijos) pero mal adaptada. El asesino había sufrido efectivamente abusos físicos y frustraciones psicológicas durante la infancia.

La idea que subyace a las técnicas de perfil criminal es que el comportamiento refleja la personalidad y, al examinar este comportamiento, el investigador puede determinar qué tipo de persona ha cometido el delito.

Reduciendo el criminal a su perfil puede compararse con otros y ver en seguida cómo hay delincuentes muy parecidos o iguales. El crimen se repite y en cuanto se repite, es previsible.

De forma similar, Rizzo (1981) hizo un estudio de 31 presuntos sospechosos cuando se les hizo un reconocimiento psiquiátrico rutinario en una clínica dependiente del tribunal. Su perfil de asesino tipo era el de un hombre de 26 años que solía conocer a su víctima y cuyo móvil más usual era el lucro (Ressler 1999. Valencia. Sesión III, p.4).

Pascual mata a un hombre poco vulnerable, generalmente advertido, ducho en el arte de pelear y maestro del *Manual del baratero*. Pero Pascual se ha ido preparando para matarle con el ánimo frío, lejos del apresuramiento, pensando un poco en como salir del compromiso de cada día, como se hacen las cosas pesadas de la vida.

Un asesino en serie comete tres o más homicidios separados entre sí en el tiempo. Este hecho permite que el criminal se “enfríe” emocionalmente entre uno y otro asesinato. El asesino suele matar con premeditación. Planifica, fantasea y, cuando llega el momento adecuado, y se encuentra emocionalmente preparado (puede actuar a sangre fría), elige a su próxima víctima. El período de enfriamiento puede ser corto (unos días), o largo (semanas). Incluso puede durar

varios meses. Ese período de enfrentamiento es la diferencia principal entre el asesino en serie y los otros asesinos múltiples, (Ressler 1999. Valencia. Sesión III, p. 8).

Pascual Duarte mata a tres personas que se sepa. Lo hace por separado entre sí en el tiempo. Este hecho permite que se enfríe emocionalmente. Es más: su emoción con el Estirao. Es igual de mortal que la que sufre contra su madre, pero son distintas. Al Estirao le rompe el costillar tras ver morir a su esposa que muere en sus brazos solo con heridas psicológicas. Esa experiencia de muerte no sustituye ni acaba con los planes y las fantasías de seguir matando. Pascual se encuentra emocionalmente preparado y dispuesto a vivir un periodo, largo, largo de enfriamiento, la diferencia principal del asesino en serie.

Ha habido criminales que han estado muchos años sin matar y luego han vuelto a hacerlo. El impulso seguía allí. En un asesino puede haber intenciones primarias o secundarias. El motivo primario del asesino puede ser el negocio. No es el caso de Pascual. En la razón primaria entran en juegos razones emocionales, egoístas. Un individuo puede matar en defensa propia y por compasión. No es el caso de Pascual. A Duarte no le mueven las razones económicas, pero tampoco la defensa propia, porque a su primera víctima va él solo a buscarla. Tampoco obviamente mata por compasión.

Las reacciones paranoicas pueden acabar en asesinato, pero Pascual no sufre paranoia: si siente que el Estirao lo busca es porque es verdad. El que tiene un trastorno mental puede cometer un crimen simbólico o tener una crisis psicótica.

Pascual no está loco ni lo estará en toda su vida, aunque las cosas que le pasen sean para enloquecer.

El asesino puede tener motivos sexuales; mata como resultado de determinadas prácticas sexuales o bien para desmembrar, mutilar, destripar y cometer otros actos que sólo tienen un significado sexual.

Quizá este es el supuesto más acertado: primero porque los asesinos sexuales son de los más inteligentes y Pascual es un hombre inteligente. Segundo porque Pascual es un hombre reprimido que no ha conocido mujer hasta que Lola le saca de su infierno en el cementerio, ya talludito. Ni siquiera está seguro de que el amor sea eso que han hecho allí sobre la misma tierra.

El sexo es siempre una buena razón para matar. La práctica del sexo ó su carencia, el deseo o su represión. Pascual mata a su rival, que le ha robado sexualmente a la mujer y a la hermana. Hay todo un mundo incestuoso en los mimos del padre a la niña, desde que es pequeña, y una entrega general de toda la población de la casa a los deseos de la pequeña tirana que sólo puede explicarse porque estamos ante una hembra joven y desenvuelta. También hay una insinuación incestuosa en las relaciones entre hermanos. Podría decirse que Pascual considera a Rosario como una de sus mujeres en todos los sentidos, por lo que no solo le escuece que abusen de un miembro de su familia, sino del objeto de su debilidad.

Quizá Pascual mata en su madre la entrega a otros hombres que ningún hijo aprueba. La madre tiene una conducta sexual de hembra que prima la protección de la casa y de la prole; eso sí: de una forma torpe e incompleta, que repudia al hijo discapacitado, tal vez con el horror de creerlo fruto de sus pecados. La madre es una fuente de frustración sexual para Pascual. En parte por la brutalidad de ella, pero en parte por el hacinamiento y la falta de intimidad de la casa donde faltan condiciones para un desarrollo normal.

El crimen sexual en el Conde de Torremejía es más difícil de explicar, pero hay cierto reto sexual en pedir la muerte sonriendo. Hay un juego sexual entre hombres que se someten unos a otros, de una forma poderosa, como si aceptaran que se nace en distintos estratos configurados en relación con la calidad de cada uno. A veces, el terrateniente mira con lujuria la elegancia de un mayoral a caballo. O la gentileza de un jornalero al tratar las plantas. Siempre la virilidad en orden con los demás o con los animales. El instinto sexual, sin duda mal cultivado en la infancia de Pascual, puede caer en la aberración. En lenguaje vulgar se diría que Pascual tiene órgano sexual suficiente para hacer lo que hay que hacer delante de todos, cuando se lo pide “su cacique”; de hecho, pagará por ello en el garrote. Y eso es sexual.

Pascual viene de cometer delitos sexuales que no remata y de gozar el sexo como si tuviera que robarlo cada vez. El encuentro ya comentado en el camposanto, más que una entrega amorosa, es un campeonato para ver si da la talla. Finalmente, pasa el corte y ¡es un hombre! Lo admite su mujer, Lola, la de las blancas piernas, la del pecho palpitante, la hembra que ha ido al entierro con la intención de perder la virginidad.

En el estudio de un crimen el informe forense es importante para determinar la extensión de las heridas, el método empleado en la agresión y la presencia o ausencia de agresión sexual.

Sobre esto último es preciso añadir un dato inquietante: hay un tipo de delincuente sexual, al que se parece mucho Pascual Duarte que si tiene un gozo sexual durante el crimen se lleva el semen porque no se quita la ropa, que mantiene una gran excitación sexual sin permitir que la víctima la comparta. Ese delincuente se lleva la prueba de lo sexual en su propia ropa.

Hay otros que no abandonan semen en la vagina, pero lo arrojan sobre otra parte del cuerpo. Incluso poniéndose en pie sobre la víctima y procediendo a masturbarse. El tipo de muerte que Pascual le da al proxeneta indica que no iba preparado para cometer el crimen de esa manera, pero las circunstancias le ponen en la obligación de utilizar “un arma de oportunidad”.

El pez muere por la boca, dicen, y dicen también que quien mucho habla mucho yerra, y que en boca cerrada no entran moscas, y a fe que algo de cierto para mí tengo que debe de haber en todo ello, porque si Zacarías se hubiera estado callado como Dios manda y no se hubiese metido en camisa de once varas, entonces se hubiera ahorrado un disgustillo y ahora el servir para anunciar la lluvia a los vecinos con sus tres cicatrices. El vino no es buen consejero (Cela 1977: 68).

Él se jacta de ser buen tirador de navaja y se permite aconsejar a los otros para que se dediquen a huir del reino de los duelos. Se complace en relatar como abrió la navaja con parsimonia. “en esos momentos una precipitación, un fallo, puede ser de unas

consecuencia funestas”. Pascual explica la frialdad asesina en el difícil arte del arma corta. Si un tirador a espada lo cuenta parece que hay mayor margen de maniobra, un peligro más espaciado. Sin embargo la navaja requiere una proximidad máxima. Lo define bien la herida suprema. Una “mojada” es una metida en sangre, con lo que te manchas las manos, la ropa. Estás en primera fila para ver como se estropea el cuerpo.

Me fui hacia él y, antes de darle tiempo a ponerse en facha, le arree tres navajazos que lo dejé como temblando. Cuando se lo llevaron, camino de la botica de don Raimundo, le iba manando la sangre como de un manantial (Cela 1977: 69).

Para haberlo matado, por un quítame allá esas pajas. La gente de la navaja no se anda con chiquitas. Hay que estar siempre dispuesto y aceptar el riesgo.

A la desgracia no se acostumbra uno, créame, porque siempre nos hacemos la ilusión de que la que estamos soportando la última ha de ser, aunque después, al pasar de los tiempos, nos vayamos empezando a convencer -¡y con cuánta tristeza!- que lo pero aún está por pasar (Cela 1977: 81).

Se ha acusado a Cela de ser poco cariñoso con sus personajes, pero en el caso de Pascual Duarte yo creo que sabe que está ante un cínico que se burla de su padre literario. Pascual habla con frases hechas y sobreentendidos, como Sancho. Hace menciones a dios fingiendo respeto, pero a todas partes va acompañado de su navaja y si rascas ves debajo el propósito de un siguiente asesinato premeditado, ensayado, imaginado y convertido en una fantasía recurrente. ¿A qué viene encomendarse a dios y hablar de sus pecados si por dentro prepara una burla todavía mayor, llena de transgresiones a lo peor, contra el No matarás. También piensa Pascual que la muerte de su hijo genera un recuerdo que lo aplasta por medio de tres mujeres que no saben

dispensarle cariño, sino que en sus recuerdos le crean un castigo de los cielos, a buen seguro, una maldición.

La habilidad de Cela es aquí extrema, pues bordea la blasfemia y solo su entrega a la hipocresía del personaje hace que los censores lean como propia una escena cotidiana en la que el protagonista reniega de dios o se vuelve contra él. ¡En la España de 1942!

Hacía como si no me diese cuenta de lo raras que estaban, para no precipitar el escándalo que sin embargo había de venir, fatal como las enfermedades y los incendios, como los amaneceres y como la muerte, porque nadie era capaz de impedirlo (Cela 1977: 83).

Pascual representa, finge, conspira contra tres mujeres, dos de las cuales pronto verá muertas. Una de ellas sentenciada de antiguo. En este párrafo reconoce que se hace el sueco, aunque sabe que nadie evitará el feroz desenlace. Él sabe que las peores tragedias se presentan sin avisar, con “su paso de lobo cauteloso”.

Hablábamos de un criminal que fantasea, que se apoya en la realidad para fabricar su propio mundo. Pascual es ese criminal altivo: puede no parecerlo, incluso comportarse con afecto, pero en las entrañas prepara el plan de exterminio. En sus reflexiones, se delata. Es un manipulador, un minucioso maquinador, alguien que actúa premeditadamente:

Ellas miran al hombre con fascinación, preocupadas, perplejas porque hace cosas raras o se comporta de forma inesperada. El hombre, que es un asesino, está pensando en matarlas. Pascual es un supuesto psicópata desalmado, egocéntrico, reconcentrado en sus deseos y aspiraciones que vive para sí mismo, interpretando la realidad del entorno únicamente en su beneficio. Ellas tal vez le molestan o se preocupan, o las dos cosas

pero él tiene la única fórmula ideal. Ellas vivirán únicamente si él quiere. ¿Qué han hecho para merecer la muerte? Más bien dado que Pascual Duarte es un asesino homologado del que podemos encontrar ejemplares con parecidos antecedentes, vida y consecuencias en los archivos policiales de medio mundo y con seguridad en los del FBI (Federal Bureau of Investigation), lo importante es que no han hecho nada para merecer el seguir viviendo. Si viven es por que Pascual falta a su compromiso. Dos de ellas no lo conseguirán.

Siempre que alguien pregunta la forma más segura de conocer a un psicópata, los mejores expertos están de acuerdo en que de no ser aplicando la escala Hare, lo mejor es fijarse en si hace sufrir a todo el mundo que le rodea. Los psicópatas como Pascual Duarte hacen sufrir a todo el mundo de su entorno con sus caprichos, su frivolidad y su falta de empatía.

Pascual se deja consolar presentándose como “el hombre maldito”, pero es un malditismo impostado. Cuando habla de maneras de matar, distingue entre lo propio y matar como asesinos. Se confiesa como individuo que cuando se propone matar “Todo está muy pensado”. Es un instante, un corto instante.

11.6. ¿Es Pascual Duarte un asesino organizado?

Siguiendo al coronel Ressler que es creador clásico de este tipo de técnicas de investigación hay que poner el acento en la clasificación del crimen ¿Es organizado o desorganizado? Igualmente ayuda la selección de la víctima, los métodos y estrategias para su control, el desarrollo-secuencia del crimen, la escenificación o no del crimen, la motivación del agresor y la dinámica de la escena del crimen.

Un asesino organizado planifica sus asesinatos, algo que puede detectarse, conserva el control de la escena del crimen y domina todo lo que tiene que ver con el carácter sexual. En realidad usa a la víctima como un objeto de fantasía sexual violenta.

Ted Bundy, por ejemplo, planificaba claramente sus crímenes ya que conseguía secuestrar a mujeres jóvenes en lugares muy visibles (playas, campus, una casita de esquí). Seleccionó a víctimas jóvenes, atractivas y muy parecidas físicamente. Ejercía el control por medio de la fuerza física. Esta dinámica fue muy importante en el desarrollo de su fantasía de la víctima deseada (Ressler 1999. Valencia. Sesión III, p.11).

Un asesino desorganizado no planifica sus crímenes y sus víctimas lo son por casualidad. Mientras comete el delito se comporta de modo errático. Ressler pone como ejemplo de asesino desorganizado a Herbert Mulin, a quien se le atribuyen once muertes de tipos mezclados y diferentes: una chica joven, un anciano, un sacerdote, todos ellos en un periodo corto de tiempo como cuatro meses. Podría decirse que sus víctimas eran como las de *El primer pecado mortal* de Lawrence Sanders: gente que por casualidad se cruzaba en su camino.

La escena del crimen puede llamar a engaño porque debe saberse si fue preparada con antelación, o fue hallada descuidada, desorganizada o tal vez únicamente fue preparada para engañar a la policía.

A veces la forma de encontrar la ropa, esparcida, huellas de neumáticos y otras, indican que el sujeto está deliberadamente escenificando un crimen. Un dato

definitivo puede ser una extorsión que lleve a especular sobre la identidad del asesino. A veces está detrás alguien con “conciencia forense”: un miembro de la policía o de las fuerzas armadas, que por eso conoce los procedimientos en caso de secuestro o extorsión. Una extorsión puede valer para ocultar el verdadero motivo, el motivo primario del crimen. La policía suele “dar carrete” en estos casos puesto que el sospechoso se vuelve atrevido: por ejemplo se le facilita una dirección para recoger el dinero exigido y si suele estar lo suficientemente pagado de sí mismo puede caer en la trampa. A veces se trata de un tipo con un objetivo primario muy vulgar, como una violación.

Los policías especializados miden el riesgo al que se somete el agresor por el mismo riesgo que tiene la víctima. Raptar a una víctima en la calle a plena luz del día supone un alto riesgo, por lo que ellos tienen un modo de medir: si una víctima, digamos de bajo riesgo, es secuestrada con una exposición de alto riesgo, eso indica que el agresor actúa bajo una presión especial en la que cree que puede exponerse porque saldrá con bien ó simplemente necesita la máxima excitación para cometer el crimen.

El crimen brutal suele ser resultado de una gradación. Los investigadores saben medir el aumento del grado de violencia al analizar la información recogida en torno a un hecho criminal. “Los perfiladores” obtienen datos de lo ocurrido que suponen una secuencia determinando el potencial del criminal, tanto para aumentar la violencia de sus actos, como convertirlo en una acción en serie. Ressler pone de ejemplo a David Berkowitz, el Hijo de Sam, quien en su debut de la carrera criminal empezó por apuñalar a una adolescente sin matarla y fue aumentando el grado de su

virulencia hasta acabar asesinado parejas con su revolver del 44 en las calles de Nueva York.

Para medir el orden y el desorden de un acto criminal sirve de mucho la parcelación del tiempo empleado en matar a la víctima, cometer actos con el cuerpo, deshacerse del cadáver. Una de las cosas esenciales es tener en cuenta el momento de la actuación. No es lo mismo una actuación de noche que de día. Eso indica el tipo de vida que lleva el agresor, pone de relieve el riesgo al que se expone y da pistas por el tipo de ocupación ó profesión a la que se dedica.

Es una evidencia que cuanto más tiempo emplee el agresor en estar con su víctima, viva o muerta, más posibilidades hay de que sea sorprendido en la escena del crimen. Por ejemplo, en el asesinato de una mujer de Nueva York, Kitty Genovese, el asesino, estuvo con ella hasta dar tiempo a que demasiada gente escuchara o presenciara lo que estaba pasando por lo que el agresor fue capturado. Un asesino organizado que pretenda pasar un tiempo considerable con su víctima sin que le molesten tiene que elegir un sitio especial donde haya poco riesgo de ser descubierto.

El hecho de que estén parceladas las distintas fases de un asesinato permiten que se recojan indicios clasificados de partida. Algo que “los perfiladores” tienen claro es que el sitio donde la víctima es abordada, el sitio donde tiene lugar el crimen y el sitio en el que se abandona el cadáver no tienen necesariamente por qué ser el mismo. Cada uno de esos lugares suministra un tipo de información sobre el agresor. Por supuesto deja explícito si el asesino empleó un coche para llevar a la víctima de

un lugar al otro hasta abandonar sus restos. Y todo eso significa un trabajo extra para el criminal organizado que debe preparar su actuación con tiempo suficiente.

Para saber a qué tipo de criminal se enfrentan, los investigadores hacen una evaluación del crimen donde reconstruyen lo que sucedió con el comportamiento de asesino y víctima. ¿Qué pasó? ¿Qué hizo cada uno? Se trata el comportamiento de los actores y la planificación del encuentro. Se sabe así si es un crimen organizado/desorganizado, la forma en la que fue seleccionada la víctima, los medios empleados para que la agresión no se vaya de las manos, el descarte de que la escena haya sido trucada y en fin: la motivación del agresor.

Clasificar un crimen de organizado o desorganizado depende de factores como la selección de la víctima, el método empleado para que no se escape del control y la secuencia del crimen.

Un asesino organizado planifica sus asesinatos, conserva el control y dirige la escena del crimen. De este modo es capaz de usar a la víctima como el objeto de su fantasía. Como ha quedado claro, Ted Bundy planificaba sus crímenes. Los crímenes de Bundy son de naturaleza claramente sexual.

Para determinar el móvil hace falta trabajar con los “pensamientos” y la “forma de actuar” del asesino. Cuando se trata de un asesino organizado es más fácil, porque todo lo hace con premeditación, llevando a cabo una planificación con un plan que procura cumplir que obedece a cálculos lógicos. Para que pueda verse el fuerte

contraste, el asesino desorganizado fragua sus crímenes por motivos que pueden deberse a una enfermedad mental, con lo que están salpicados de procesos cognitivos distorsionados, como pueden ser ilusiones y alucinaciones. A la mera observación del comportamiento criminal y su análisis consiguiente deben unirse factores que suelen presentarse unidos a los anteriores como las drogas, el alcohol y el estrés o el pánico si las cosas salen mal.

Los asesinos organizados no suelen padecer ningún trastorno mental grave que les incapacite, aunque no parecen sentir lo que hacen:

Los asesinos organizados muestran gran frialdad en las diversas etapas de su crimen y en ningún momento parecen empatizar con sus víctimas. Tratan a éstas como los predadores a sus presas. Es como si sus víctimas no fueran de su misma especie. Juegan con ellas como el gato con el ratón. Las quieren vivas el mayor tiempo posible para dilatar el goce que sienten al controlarlas de forma absoluta. Las matan cuando quieren, cuando creen haber alcanzado la plenitud de su placer, que resulta casi siempre de la unión del sexo y la muerte (Raine y Sanmartín 2000: 150).

Pascual se inflama cuando oye el nombre de su rival. Nota un nido de alacranes en su pecho y siente cada gota de sangre que se altera en las venas. Es como si una víbora le mordiera la carne. Desde el primer momento sabe lo que debe hacer:

Salí a buscar al asesino de mi mujer, al deshonorador de mi hermana, al hombre que más hiel llevó a mis pechos; me costó trabajo encontrarlo de huido como andaba. El bribón tuvo noticia de mi llegada, puso tierra por medio y en cuatro meses no volvió a aparecer... (Cela 1977: 107).

Hay un paréntesis de ventura para el matador cuando su hermana Rosario vuelve a casa, ocupa el lugar de Lola, le cocina y plancha, le cuida y le administra; y pone orden en su vida. Pascual llega a apreciar esa existencia bien atendido, de tranquilidad y reposo. Pero sólo es un momento de engaño, porque el ansia no ha desaparecido, sólo está dormida.

¡Daba gusto vivir así! Los días pasaban suaves como plumas; las noches tranquilas como en un convento, y los pensamientos funestos –que en otro tiempo tanto me persiguieran- parecían como querer remitir. ¡Qué lejanos me parecían los días azarosos de La Coruña! ¡Qué perdido en el recuerdo se me aparecía a veces el tiempo de las puñaladas! (Cela 1977: 108).

De pronto vuelve la mala estrella. Le avisan de que al pueblo ha llegado el Estirao. Sabe que al poco irá para su casa y tratará de recuperar a la Rosario, su hermana. Pero Pascual sabe lo que quiere y esta vez se hará su voluntad. Ha llegado su momento.

Hay una predisposición a la violencia del asesino organizado. Posiblemente su trastorno grave de la personalidad. Le influyen algunos factores sociales, especialmente durante la infancia y la adolescencia como hemos visto en Pascual Duarte que sufre maltrato emocional. Adquieren un sentimiento de estar minusvalorados y aprecian cierto rechazo. Las fantasías les ayudan a superar sus frustraciones y se refugian en ellas.

Pascual Duarte es un personaje acostumbrado a preparar y prepararse. Si se trata de confesarse a instancia del cura, el capellán Santiago Lureña le incita: “Prepárate a recibir el perdón, hijo mío...” Él lo comenta en sus memorias: “Cuando don Santiago me dio la bendición, tuve que hacer un esfuerzo extraordinario para recibirla sin albergar pensamientos siniestros en la cabeza” (Cela 1977: 92).

Aunque todavía se observa más clara la costumbre de planificar y ordenar las cosas hasta sus últimos detalles cuando hay que preparar un viaje de repente como es el caso:

No perdí el tiempo en preparar la huida; asuntos hay que no admiten la espera, y éste uno de ellos es. Volqué el arca en la bolsa, la despensa en la alforja y el lastre de los malos pensamientos en el fondo del pozo y aprovechándome de la noche como un ladrón, cogí el portante, enfilé la carretera y comencé a caminar –sin saber demasiado a donde ir- campo adelante y tan seguido que, cuando amaneció y el cansancio que notaba en los huesos ya era mucho, quedaba el pueblo, cuando menos, tres leguas a mis espaldas (Cela 1977 : 95).

Pascual huye de su casa tras el aborto y la incompreensión con las tres mujeres con las que queda: su madre, su esposa y su hermana. Obviamente el problema es él y está en su cabeza. Califica el viaje de alejamiento, de huida, porque en realidad es una salida de emergencia en el callejón sin salida de su existencia. Pascual va lejos y tal vez se propone huir para siempre. Todo eso asegura el alcance de su planificación. Otra cosa es que las cosas no le salgan como pretende y que por razones económicas o de otra especie no pueda cambiar de continente. El es un ser planificador, que le da vueltas a las cosas hasta que finaliza un plan con un objetivo: en esta ocasión quizá huir tan lejos como fuera posible, saltando a América.

Al tren lo fui a alcanzar en Don Benito⁶⁹, donde pedí un billete para Madrid, con ánimo no de quedarme en la corte, sino de continuar a cualquier punto desde el que intentaría saltar a las Américas... (Cela 1977: 96).

Pascual va dando un paso tras otro siempre tras una primera planificación en la que ha llegado a una resolución firme y aunque las cosas varíen de resultado, él se mantiene en lo que ha determinado con anterioridad porque cree menos en el azar que en la planificación.

⁶⁹ En las ediciones anteriores a 1946, decía: “Al tren lo fui a alcanzar en Trujillo”. Pero el novelista Pedro de Lorenzo en su libro *...Y al oeste Portugal* le señala que en Trujillo no hay tren, por lo que Camilo tiene que rectificar y lo hace informando en *Andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia*: “Fue fácil de subsanar, sin más que cambiar el nombre de un pueblo que ni se describe. Don Benito sí tiene tren”.

A mi aquella vida me resultaba entretenida y si no fuera porque me había hecho el firme propósito de no volver al pueblo, en Madrid me hubiera quedado hasta agotar el último céntimo (Cela 1977: 98).

Pascual marcha hasta la Coruña y allí no se atreve a embarcarse para América porque le falta dinero para pagarse el viaje. De modo que se queda hasta cumplir dos años desde que salió de su domicilio y se deja envolver por la nostalgia. Pide dinero y logra lo suficiente para el retorno. En su pueblo, en su casa, la mujer, Lola, le acoge supuestamente con cariño pero rodeada de misterio.

Pascual es consciente de que la ha dejado sola durante mucho tiempo, a una mujer joven y hermosa, que pese a “lo poco instruida que era” nota de forma exagerada la falta del marido. El es consciente de que su huida es su mayor pecado, el que nunca debió cometer.

Aquí la clave es que han pasado dos años, un tiempo completo y cerrado para todo el que sabe contar. En los pueblos, por la época, cada vez que una joven da a luz, casi de forma inconsciente, le echan las cuentas: son nueve meses de gestación y todo el mundo averigua como sin darle importancia si la cosa está en orden o es escandalosa, como la noticia que la Lola le da a Pascual a la semana de haber vuelto, tal vez el detonante de sus crímenes:

-Voy a tener un hijo.

-¿Otro hijo?

-Sí.

Yo me quedé como asustado.

-¿De quién?

-¡No preguntes!

-¡Que no pregunte! ¡Yo quiero preguntar! ¡Soy tu marido!
(Cela 1977: 104)

Pascual piensa que como hombre no le está permitido perdonar. No se siente malo, sino unido a la costumbre, como el asno al ronzal. Encima tiene la vigilancia de qué dirán: los vecinos empezarían a hablar de las andanzas de su mujer, le mirarían de reojo y se pondrían a cuchichear en voz baja... Se impone llamar a la Engracia para un nuevo aborto. El engendro no puede vivir para su deshonra. Por el contrario, la oposición de Lola es total. No quiere estar siempre pariendo por parir: quiere tener ese hijo que ha concebido mientras sentía que su marido que la ha abandonado dos años la quería matar. Pascual la deja suplicar y llorar, sin cerrar la puerta a ceder por contentarla y tal vez por resarcirla de tanto sufrimiento. Pero dentro de su cerebro, Pascual vuelve a su idea recurrente. El nuevo tropezón de su vida lo retrotrae a la vieja obsesión, la que lo conforma como un asesino:

Mi madre, que la muy desgraciada debió ser la alcahueta de todo lo pasado, andaba como huida y no se presentaba ante mi vista. ¡Hiere mucho el calor de la verdad! Me hablaba las menos palabras posible, salía por una puerta cuando yo entraba por la otra, me tenía –cosa que ni antes sucediera, ni después habría de volver a suceder- la comida preparada a las horas de ley, ¡da pena pensar que para andar en paz haya que usar del miedo!, y tal mansedumbre mostraba en todo su ademán que hasta desconcertado consiguió llegarme a tener. Con ella nunca quise hablar de lo de Lola; era un pleito entre los dos, que nada más que entre los dos habría de resolverse (Cela 1977: 105).

Después de haberlo pensado, Pascual decide decirle a Lola, su mujer que no llamarán a la partera Engracia para que haga un aborto. Ella le dice que es muy bueno, mejor que ella misma de bueno. Pero Pascual pasa entonces al propósito principal, lo que de verdad le interesa:

-¡No hablemos de eso! ¿Con quién fue?

-¡No lo preguntes!

-Prefiero saberlo, Lola.

-Pero a mí me da miedo decírtelo.

-¿miedo?

-Sí; de que lo mates.

-¿Tanto lo quieres?

-No lo quiero.

-¿Entonces?

-Es que la sangre parece como el abono de tu vida.

Aquellas palabras se me quedaron grabadas en la cabeza como con fuego, y como con fuego grabadas conmigo morirán (Cela 1977: 106).

Las fantasías que los asesinos recrean especialmente en su adolescencia tienen fuertes componentes de tipo sexual desviado con fuerte carga de violencia. El asesino recrea su fantasía con las fuentes que en cada momento le proporcionan tales como relatos o fotografías y en tiempos más modernos revistas pornográficas e imágenes de todo tipo. El asesino suele autoexcitarse con todo esto y se masturba uniendo su rara fantasía a un tipo de placer inmediato. Todo esto da forma a una fantasía en la que el criminal se refugia para huir de sus frustraciones. Las fantasías de criminales de países muy distantes se parecen porque tienen un mismo origen.

Hasta hace muy poco tiempo, en España, y mientras se ha menospreciado la importancia de la ciencia criminológica, se creía que el asesino en serie organizado era cosa de los norteamericanos y tal vez también de los británicos.

Hoy sabemos de la existencia de asesinos de este tipo en Estados Unidos, México, Colombia, Brasil, España, Reino Unido, Alemania, Rusia, Pakistán, etcétera, que han actuado de forma similar a lo largo de su sangrienta carrera. ¿Por qué? Quizá estos asesinos se parecen en su modus operandi porque se han servido de las mismas fuentes para alimentar sus aberrantes fantasías (Raine y Sanmartín 2000: 153).

Todos estos criminales organizados, como buenos psicópatas, se sienten superiores. Se sienten superiores y todo les frustra. Por eso se sienten maltratados cuando no alcanzan sus metas. Todos se sienten en guerra con el mundo y albergan deseos de venganza. Hasta cierto punto cualquier cosa suficientemente poderosa como el desamor, la decepción, la pérdida de un hijo puede en ellos desatar la espoleta⁷⁰.

En aquel momento estaba frío como un lagarto y bien pude medir todo el alcance de mis actos. Me tenté la ropa, medí las distancias y, sin dejarle seguir con la palabra para que no pasase lo de la vez anterior, le di tan fuerte golpe con una banqueta en medio de la cara que lo tiré de espaldas y como muerto... (Cela 1977: 110).

Pascual Duarte, asesino en serie, empieza aquí, según él, a limpiar el mundo de indeseables.

11.7. ¿La muerte de la madre explica los crímenes?

Son muchos los homicidas del tipo de Pascual que creen tener una cuenta pendiente con la mujer que les trajo al mundo. José Antonio Rodríguez Vega, el asesino de ancianas de Santander, odiaba a su madre hasta el punto de que se empeñó en matar ancianas que se le parecían. Odiaba en ellas lo que le recordaba a su madre, pero también las hacía objeto de abusos sexuales y violación. Rodríguez Vega no lo ocultaba, sino que se complacía en divulgar cuanto odio sentía por su madre. Ed Kemper, El Cortacabezas, que ya era un gigante a los ocho años, y que asustaba por eso a sus hermanas y a las visitas, era obligado por su madre a permanecer encerrado

⁷⁰ Como se dice en Ressler y Schachtman (1995): *El que lucha con monstruos*, Barcelona, Planeta/Seix Barral: “Todos piensan que la sociedad ha conspirado para impedir que levanten la cabeza”. Manson creía que de no haber ido a la cárcel, sus canciones habrían triunfado, Ed Kemper creía que se estaba cobrando sus víctimas entre los ricos y la clase media, con lo que rompía una lanza por los trabajadores, John Wayne Gacy pensaba que estaba librando al mundo de punkis y “mariquitas”.

en la bodega de la casa, entre la oscuridad y las ratas, generando un odio tan intenso que acabaría jugando a los dardos con su cabeza decapitada.

Sólo nosotros sabemos que Pascual Duarte ha comenzado su cadena de asesinatos. Para la sociedad y la novela, su debut se trata únicamente de un homicidio por el que le mandan tres años al penal de Chinchilla, cárcel situada en la localidad del mismo nombre, de la provincia de Albacete, a once kilómetros de la capital, por la carretera nacional. Le habían salido 28 años de condena, pero solo cumple tres por buen comportamiento. La política penitenciaria ya fallaba por aquel tiempo. El mismo reo esperaba estar encerrado al menos catorce o dieciséis años. “Y creyendo que me hacían un favor –razona Pascual- me hundieron para siempre”.

Tres años me tuvieron encerrado, tres años lentos, largos como la amargura, que si al principio creí que nunca pasarían, después pensé que habían sido un sueño, tres años trabajando, día a día, en el taller de zapatero del penal; tomando, en los recreos, el sol en el patio, ese sol que tanto agradecía; viendo pasar las horas con el alma anhelante, las horas cuya cuenta –para mi mal- suspendió antes de tiempo mi buen comportamiento (Cela 1977: 112).

De haber cumplido el tiempo de retención normal –razona Pascual- “mi madre se hubiera muerto de muerte natural para cuando yo consiguiese la libertad” y él habría salido “manso como una oveja” y alejado del peligro de una nueva caída. Todo esto lo razona el reo a tiempo pasado. Porque cuando le ponen en la calle no tarda en tomar el tren para volverse a su pueblo desde luego para encontrarse con su casa, su familia y “a mi madre que en tres años a lo mejor Dios había querido suavizar”...

La reclusión no le ha quitado la idea-fuerza, no le ha transformado el carácter ni le ha alterado los demonios. Pascual sigue odiando a su madre y sabe que lo mejor que puede pasarle es quedarse encerrado. Pero el destino le juega una mala pasada. Le ponen en

libertad y él se prepara para cumplir su destino: ya adelanta en sus memorias que al director de la cárcel, don Conrado, le verá solo tres años y medio después. Se supone que cuando vuelva a Chinchilla, empaquetado por su segundo asesinato...

No quise pensarlo más; me acerqué hasta la puerta y di dos golpes sobre ella. Nadie me respondió; esperé unos minutos. Nada. Volví a golpearla, esta vez con más fuerza. En el interior se encendió un candil.

-¡Quién!

-¡Soy yo!

-¿Quién?

Era la voz de mi madre. Sentí alegría al oírla, para qué mentir.

-Yo, Pascual.

-¿Pascual?

-Sí, madre . ¡Pascual!

Abrió la puerta; a la luz del candil parecía una bruja.

-¿Qué quieres?

-¿Que qué quiero?

-Sí.

-Entrar. ¿Qué voy a querer?

Estaba extraña. ¿Por qué me trataría así?

-¿Qué le pasa a usted, madre?

-Nada, ¿por qué?

-No, ¡cómo la veía como parada!

Estoy por asegurar que mi madre hubiera preferido no verme. Los odios de otros tiempos parecían como querer volver a hacer presa en mí. Yo trataba de ahuyentarlos, de echarlos a un lado (Cela 1977: 120).

¿Por qué está tan seca y extraña la madre? ¿Qué haría cualquiera que abriera la puerta y viera enmarcado a su asesino? La madre habla poco y apenas se comunica, pero ella sabe lo que quiere su hijo y por qué ha vuelto Pascual. Con seguridad ha ido viendo cómo crecía el odio en los ojos del asesino. Los criminales de esta especie se creen muy listos, pero no nos olvidemos que hay una especial sintonía entre el asesino y su víctima. Especialmente apreciable si se trata de madre e hijo. Ella fue la primera voz que él escuchó en su vientre y ha suspirado por sus caricias todos los días de su vida.

De hecho la obsesión de su muerte viene de una vieja carencia, cuando ella criatura humana al fin, aunque super-madre, no pudo darle todo lo que él necesitaba. Pascual busca con la punta de su cuchillo todas las respuestas en la carne de su madre. Es igual y diferente a todos los asesinos en serie, que han odiado a su progenitora, pero puede decirse que en todos los casos, las víctimas de este tipo detectaron que aquel que habían parido, la quería matar.

Pascual no pierde ocasión para indignarse, la vieja cuenta pendiente se hincha cada vez que hay un nuevo roce. Se diría que la madre no puede dar un paso sin ofender a su hijo. En la novela se sufre como un acoso que padece el protagonista, pero en la realidad, es el criminal el que ha venido a terminar su trabajo y no deja en paz el objetivo:

Llevábamos ya dos meses casados cuando me fue dado observar que mi madre seguía usando de las mismas mañas y de iguales malas artes que antes de que me tuvieran encerrado. Me quemaba la sangre con su ademán, siempre huraño y como despegado, con su conversación hiriente y siempre intencionada, con el tonillo de voz que usaba para hablarme, en falsete y tan fingido como toda ella. A mi mujer, aunque transigía con ella ¡qué remedio la quedaba!, no la podía ver ni en pintura, y tan poco disimulaba su malquerer que la Esperanza, un día que estaba ya demasiado cargada, me planteó la cuestión en unas formas que pude ver que no otro arreglo sino el poner la tierra por en medio podría llegar a tener. La tierra por en medio se dice cuando dos se separan a dos pueblos distantes, pero bien mirado, también se podría decir cuando entre el terreno en donde uno pisa y el otro duerme hay veinte pies de altura... (Cela 1977: 12).

Tres metros bajo tierra, un enterramiento, la inhumación de un cadáver...con gran crueldad, Pascual piensa en quitarle la vida a su madre y en hacerla desaparecer bajo tierra. Ha pasado tres años en la cárcel y ha perfilado su fantasía. Cualquier variación supone un reforzamiento de su propósito: Pascual podría irse a vivir con su mujer a Almendralejo, al Madrid que aprendió a amar, o a La Coruña, que le acogió en plena huida, pero sigue imponiendo su presencia en casa de su madre. Obligando a su mujer a vivir en casa de la suegra, cuando ya se sabe que el casado casa quiere y que nunca sale

bien quedarse a vivir en casa de los suegros o los padres; precisamente porque la nueva pareja necesita descubrir por sí misma su estilo de vida. Pero Pascual lo que quiere es encontrar la disculpa definitiva. Su propósito no es de vida, sino de muerte.

La madre es su gran problema. Y cada día añade un motivo más, una razón que agranda la herida. El futuro se vuelve negro, atorado de desesperanza, con relámpagos púrpura de sangre que corre por los vasos rotos... Quizá la madre ya no está en los cabales, aunque no parece, quizá es incapaz de perdonar los años malos, pero en cualquier caso su actitud es como la de la yegua que respira fuerte y escucha los latidos del corazón.

Hay ocasiones en las que más vale borrarse como un muerto, desaparecer de repente como tragado por la tierra, deshilarse en el aire como el copo de humo. Ocasiones que no se consiguen, pero que de conseguirse nos transformarían en ángeles, evitarían el que siguiéramos enfangados en el crimen y en el pecado, nos librarían de este lastre de carne contaminada del que, se lo aseguro, no volveríamos a acordarnos para nada... (Cela 1977: 128).

Ultimo rasgo de lucidez. Lo inteligente sería escapar, huir de la casa. Trasladarse a otro lugar donde empezar de nuevo. Llevarse a su esposa a un terreno libre de la maldición. Podría hacerlo, pero no es lo que desea. Pascual sigue firme en lo que ha sido su razón de ser desde la infancia. Podría decirse que la muerte de su madre es el único pretexto para convertirse en asesino en serie. La muerte del Estirao sólo es necesaria como ensayo para lo que habrá que venir. La cuenta pendiente procede de los días tristes de la infancia, del abandono de la adolescencia, de la falta de atención de la madurez. Su madre no ha cumplido las expectativas y él la ha culpado: de los defectos del hermano, de la mala suerte de la hermana, del ambiente familiar y de la muerte del niño o del aborto. Pascual quiere que el culpable de su vida sea su madre y le atribuye toda clase de méritos:

Mi madre sentía una insistente satisfacción en tentarme los genios, en los que el mal iba creciendo como las moscas al olor de los muertos. La bilis que tragué me envenenó el corazón y tan malos pensamientos llegaban por entonces a discurrir, que llegué a estar asustado de mi mismo coraje. No quería ni verla; los días pasaban iguales los unos a los otros, con el mismo dolor clavado en las entrañas, con los mismos presagios de tormenta nublándonos la vista (Cela 1977:129).

Si apenas hablaban, Pascual no sabía qué era lo que su madre sentía. Tragaba bilis porque ya no la aguantaba, ni siquiera callada y distante. Lo demás es inventado, supuesto por el asesino. Engordado hasta más no poder, como una bola de nieve. La mala aquí no es ella: es él, que guarda la navaja cachicuerna palpitante bajo el polvo.

Fue el 10 de febrero de 1922. Cuadró en viernes aquel año, el 10 de febrero. El tiempo estaba claro como es ley que ocurriera por el país; el sol se agradecía y en la plaza me parece como recordar que hubo aquel día más niños que nunca jugando a las canicas o a las tabas. Mucho pensé en aquello, pero procuré vencerme y lo conseguí; volverme atrás hubiera sido imposible, hubiera sido fatal para mí, me hubiera conducido a la muerte, quién sabe si al suicidio. Me hubiera acabado por encontrar en el fondo del Guadiana, debajo de las ruedas del tren... No, no era posible cejar, había que continuar adelante, siempre adelante, hasta el fin. Era ya una cuestión de amor propio (Cela 1977: 131).

Nos encontramos a un homicida que ya ha matado y sabe lo que es eso. Tiene experiencia. Nos encontramos con alguien que ha pagado por ello en prisión favorecido por la matemática penitenciaria que acaricia la idea de un nuevo crimen. No hay razones de necesidad, de incompatibilidad, de ajuste de cuentas. No hay otras razones que la soberbia, la pretendida superioridad moral, cuando Pascual no es mejor que su madre: ella al menos ha parido y alimentado a sus hijos, los ha ayudado a crecer y a vivir: Pascual por el contrario no ha hecho nunca nada por nadie: se ha pasado el tiempo babeando, llorando por el refugio de las faldas de su madre, reclamando atención, cuidados y obediencia; y ahora que podría ser feliz, lo que quiere es castigar a su madre que nunca le ha hecho demasiado caso. Pascual lo cuenta todo en sus memorias. La

parte del asesinato de su madre es una confesión continua: “Había llegado la ocasión, la ocasión que tanto tiempo había estado esperando” (Cela 1977: 131).

Pascual tiene pensado matar y salir corriendo: que todo suceda por la noche, lo más pronto posible, y a la amanecida, haber puesto terreno de por medio. No hay futuro para el matrimonio, ni para los hijos: no hay más que soberbia y muerte. La satisfacción de los propios deseos y el amor a uno mismo: el gran poder del asesino en serie. Claro que el asesinato es la respuesta, porque siempre ha sido el futuro. Matar a la madre es la idea de la virilidad de Pascual Duarte. La muerte de la madre lo explica todo, justifica toda una vida de crímenes.

Estuve escuchando un largo rato. No se oía nada. Fui al cuarto de mi mujer; estaba dormida y la dejé que siguiera durmiendo. Mi madre dormiría también a buen seguro. Volví a la cocina; me descalcé, el suelo estaba frío y las piedras del suelo se me clavaban en la punta del pie. Desenvainé el cuchillo, que brillaba a la llama como un sol (Cela 1977: 131).

¡Detente Pascual!, dan ganas de gritarle. Él lo ha decidido y se introduce en la alcoba paralizado por la presencia del cuerpo de su madre. No se atreve a dar el golpe, pese a que todo lo ha preparado con ventaja, el muy cobarde. Permanece casi una hora mirando el cuerpo abandonado al sueño, con la cabeza de ella pegada a la almohada, respirando acompasadamente. Y cuando Pascual recula para marcharse sin herir, ella pregunta: “¿Quién anda ahí?” Son esas palabras las que deciden la acción. Pascual se lanza sobre ella y la acuchilla sin piedad; ella se revuelve y se defiende como una loba: con uñas y dientes. Pero en una de esas, Pascual, no sin probar el dolor y la carne machucada, le raja la garganta: la sangre salta rápida y caliente como la de un animal agonizante.

José Antonio Rodríguez Vega, El asesino de ancianas de Santander, odiaba a su madre y con esa impresión eligió a las víctimas de sus muchos crímenes: primero fue El violador de la moto y abusó de gran cantidad de jóvenes, desplazándose en una motocicleta. Fue capturado y condenado a un montón de años de prisión, pero gracias a sus habilidades como seductor consiguió que sus víctimas fueran perdonándole, de manera que se acortó de manera considerable su estancia en la cárcel. Al quedar de nuevo libre volvió a agredir mujeres, pero esta vez se trataba de mujeres maduras: de 61 a 93 años de edad. Atacó a dieciséis, de las que abusó sexualmente, y las mató a todas, en Santander, en el transcurso de un año, de abril de 1987, a abril de 1988.

José Antonio era un hombre joven de nariz aguileña y boca muy marcada, albañil de profesión, expansivo y amable. Tenía buena planta y gustaba a las mujeres. En conjunto tenía aspecto de buena persona y algunas de sus víctimas lo tenían muy bien conceptualizado. Rodríguez Vega se ayudaba de objetos como un palo de escoba u otros para sus asaltos. El móvil era siempre de origen sexual. Algunas mujeres sin que importara edad, tenían los órganos sexuales ensangrentados y presentaban signos de violencia como la dentadura atravesada en la garganta. En Rodríguez Vega, que murió acuchillado en la cárcel de Topas, Salamanca, se dan juntos el odio a la madre, el deseo sexual y el lucro en sus actos delictivos. Era un psicópata desalmado “que pese a su aspecto inofensivo, fue culpado de al menos dieciséis asesinatos de ancianas”. (Pérez Abellán 1997: 67).

Ed Kemper, El Cortacabezas de California es muy inteligente. Su cociente intelectual lo coloca por arriba, entre el 1 y el 2 por ciento de la población. Hay que ser muy inteligente para cometer una serie de asesinatos como los suyos y que no lo capturen

jamás: recordemos que fue él mismo quien se entregó a la policía, una vez que les convenció de que era un asesino.

Cuando Kemper declara que quería hacer daño a su madre, pone el dedo en la llaga. Kemper asesina a mujeres (principio de los 70) a las que asocia con su madre. Como ésta trabaja en la universidad, escoge estudiantes. Finalmente, el sábado santo mata a su madre al amanecer, le corta la cabeza y la coloca en la repisa de la chimenea. Pasa el día gritándole insultos: “le grité cosas que quise decirle toda mi vida y, por primera vez, sin que me interrumpiera⁷¹”. dotada de una personalidad muy fuerte, lo humillaba constantemente. Le regañaba a menudo con voz tonante. De hecho, cuando la asesinó, le cortó la laringe por el lado de la fonación y la tiró a la basura. Otro de los grandes traumatizado por su madre es Ted Bundy: “Bundy es la cima del asesinato en serie, como por otra parte él mismo declaró” (“tengo un doctorado en el asesinato serial”) (Garrido 2007: 248). Bundy es el psicópata perfecto: educado, agradable, atractivo a las mujeres, con un título en Psicología, según afirma el doctor Garrido Genovés.

Bundy nació en 1946 en el estado de Vermont, EE.UU., precisamente en una institución para madres solteras. Su madre fue Louise Cowell, que entonces tenía 22 años. Tanto ella como su familia eran fieles religiosos metodistas. Los padres de Louise fingieron que Theodore (regalo de Dios) era un niño adoptado. Tras cuatro años con ellos, Louise se muda a Tacoma y se casa con un cocinero apodado Bundy que le da el apellido a su hijo. Ted sufrió en su estado de hijo ilegítimo y siempre culpó a su madre por eso. Los

⁷¹“Asesinada su madre, (a la que mata a martillazos antes de decapitarla y de violar su cadáver) ya no siente la necesidad de volver a matar”. D. T. Lunde, citado por Bourgoín 1993:154. Su misión consistía en destruir a su madre aunque no era consciente.

asesinatos de Bundy son esencialmente sexuales y despiadados, tal vez se cobra en ellos la misión de destruir la maternidad. No cabe duda que, por una u otra causa, las madres de los grandes psicópatas seriales aparecen al fondo de su extraño comportamiento. Muchos años antes, *La Familia de Pascual Duarte* había retratado este hecho indiscutible para la humanidad.

12. CONCLUSIONES

Pascual es un asesino en serie, inspirado en un personaje real descubierto en una esquina de la guerra civil española (1936-1939), psicópata y de los llamados organizados, con conciencia forense, aunque también los haya mixtos, con parte de uno y otro tipo. Bien cierto parece que cuando un asesino en serie no es psicótico, parece psicópata. De modo que todo asesino de esta clase añade a su padecimiento mental o trastorno de la personalidad las leyes psicosociales del entorno.

1-¿Es la ficción un trasunto de la realidad?

Eso es rotundamente cierto. Tanto como que el *Pascual Duarte* es el relato de un asesino psicópata, en un país dirigido por un general victorioso, de una guerra fratricida, llena de psicópatas, muertes innecesarias y viciosas, una guerra machista donde no se respeta a la mujer, ni esposa, ni hermana y se acaba matando a la madre. Es decir, la patria por excelencia.

2.- ¿Es Pascual Duarte un personaje real o solo un ente de ficción?

Un personaje real, acreditado, mediante fechas y vivencias del escritor, así como lo que recuerdan unos y otros expertos. Según el método productivo añadido al proceso creativo, aquí examinado, esta ficción es un trasunto de la realidad. Es un ente de

ficción basado en el conocimiento real de un asesino que Cela descubre en su experiencia. Cela, con apenas veinte años, había visto mucha muerte, mucha injusticia, mucho asesinato, mucho psicópata al mando de pelotones de soldados o de milicianos, gente de rompe y rasga en un conflicto feroz. Herido de tanta muerte tenía que contarlo.

3.- *¿Qué es lo que evoca la intención de crear?*

En su propia experiencia vence el temor de morir y enriquece una obra eterna. Con los materiales de la más dolorosa realidad, construye otra verdad duradera, inmortal, que no es la realidad, sino la literatura. El éxito inmediato, y luego prolongado en el tiempo, de esta primera novela de Cela se debe sin lugar a dudas a la gran parte de verdad que hay en ella. A que retrata a un ser reconocible en cualquier parte del mundo. De hecho, *La Familia* son las memorias, la evocación de ese hombre, Pascual Duarte.

4.- *¿Dónde se inspira el escritor?*

Gibson que no es objetivo, pero trata de ser escrupuloso, recoge que estando Camilo José con las tropas nacionales, un día recibe la orden de dirigirse hasta el pueblo de Torremegía -paradero de la batería artillera de la que forma parte el escritor, entre el 8 de febrero y el 3 de marzo 1939- donde parece que nace, en la mente de Cela, el germen de *La familia de Pascual Duarte*. En esto, como parte principal de los críticos radicales, coincide con sus colegas.

5.- *¿Se sirve el escritor de fragmentos con los que produce un material nuevo?* Sí, por supuesto. Hasta el punto de marcar una frontera en la novela de la época. Descreído de tanta sangre, de tanto miedo atroz, de la persecución de los débiles, de la venganza

rabiosa y la traición, herido de tanto dolor, por algún sitio tenía que salirle. La sublimación literaria es el camino de los grandes. Camilo como tantos aprovecha lecturas e incorpora hallazgos a sus propias obras. Por ejemplo la foto de Espartero en la cocina de Pascual, claramente capturada en *Cintas Rojas*.

6.- *¿Es Pascual Duarte resultado de la experiencia de su autor en la guerra?*

Así es. Transforma su experiencia en algo distinto y genial, para que sea aceptado y publicado tras la criba del bando vencedor. En resumen, Cela hace una indagación criminológica en lo más oscuro de la tipología delincuente, ofreciéndonos un retrato que es, en sí mismo, un perfil psicológico de los peores asesinos en serie, que muchos años después serán estudiados en la Unidad de Comportamiento del FBI y en las universidades. El paso del escritor por el ejército que invade Badajoz y participa en crímenes horrendos, le hacen fantasear recogiendo el horror de lo vivido pero como la peripecia de otro, en otro tiempo y lugar, para burlar la censura y el odio. El escritor hila desde su experiencia como combatiente un relato de la vida despiadada, a través de una criatura de la guerra, encontrada en la guerra o en los frentes de la guerra.

7.- *¿A qué puede haberse debido su éxito?*

El asesino que Cela descubre es de una humanidad que nos convence, reflexivo, premeditado, del tipo de los organizados, orden psicópatas, que mata para satisfacer su ego, rápidamente identificado en todas partes. Además, una metáfora completa de la guerra, donde se mata por tantas cosas sin motivo, en virtud de una lucha por el poder. *La familia de Pascual Duarte* es la novela de la guerra, aunque no es una novela de guerra, que se vende como un documento fidedigno, retrato del periodo franquista,

donde la España real queda reflejada, mientras se engaña a la autoridad con el envoltorio.

8.- *¿Se adelantó Cela a la descripción de la personalidad de un asesino múltiple?*

Tuvo la intuición genial de recoger datos y hechos que trazan la figura de un homicida múltiple, en el que se dan muchas constantes, incluida la perturbación psicopática, de los que serán grandes figuras delictivas: padres que no se llevan bien, progenitor dipsómano, estrecheces económicas, falta de atención y cariño, en especial de la madre. Algunos se orinan en la cama y todos dudan de su potencia sexual. En la guerra pueden encontrarse historias de psicópatas a puñados, lo difícil es hacer con ellos *La familia de Pascual Duarte*. En efecto. Cela se adelantó, como un visionario genial, a través de su escritura, en la descripción de la personalidad. El psicópata que asesina en serie, al contrario que el psicótico, que no escoge a sus víctimas de manera lógica, sí actúa con claridad de juicio y planea minuciosamente su delito. Sabe lo que va a hacer y no quiere fallar. Le guía la fantasía aberrante que ha estado recreando en su imaginación, desde su infancia o adolescencia. Escribe sus memorias evocando sus diferentes estados de ánimo, un prodigio de humanidad comparado por ejemplo con el gañán presumido de López Pinillos, Cintas Rojas que estalla en violencia mortal porque no le dan un capricho. Lo importante es la distancia psicológica que puede haber entre un psicópata desalmado que se compadece por su triste destino, culpando a los demás, cuando es en realidad él quien únicamente encarna el peligro. Pascual es un asesino organizado. Puede vérselo trazando el plan de caza. En los tiempos de Pascual Duarte, el maltrato físico y psicológico de la mujer, así como la muerte de mujeres a manos de sus parejas, ya era una cosa antigua. Además aparece oculta por una guerra de una ferocidad desconocida.

12. 1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ÁLVAREZ, F. “Novela y cultura española de posguerra”. *Cuadernos para el Diálogo*, 1975, p. 53.

AMORÓS, A. 1971. “Conversaciones con Cela. Sin máscara”. *Revista de Occidente*, T. 33, p. 271.

ANGELÓN, M. 1859. *Crímenes célebres españoles*. Madrid, Librería Española.

ARCE, C de. 1973. *Tribunal de la muerte*. Barcelona, Ediciones Picazo.

ARIZAMENA, J. 1972. “Cela”. *Los Españoles nº 10*. Madrid, Publicaciones controladas

ARES, F. 2008. *El robot enamorado. Una historia de la Inteligencia Artificial*. Barcelona: Ariel.

AYALA, F. 1991. “Y va de cuento”. *El País*, 13 de enero.

BAROJA, P. 1982. *El escritor según él y según los críticos*. Madrid, Caro Raggio.

-1932. *La familia de Errotacho*. Madrid, Espasa Calpe.

BARRENA, S. 2007. *La razón creativa*. Madrid, Ediciones Rialp.

BECHARUD, J. y LAPOUGE, G. 1972. *Los anarquistas españoles*. Barcelona, Anagrama/Laia.

BERGSON, H. 1973. *La evolución creadora*. (Colección Austral). Madrid, Espasa Calpe.

BERISTAIN, A. 1977. *Crisis del derecho represivo*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

- BERNALDO DE QUIRÓS, C. y LLANAS AGUILANIEDO, J.M., 1901. *La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico con dibujos y fotografías del natural*. Madrid, B Rodríguez Serra Editor.
- BERNSTEIN, R. J. 1993. "The Resurgence of Pragmatism", *Philosophica, Malacitana*, supl.1., 25.
- BLOCH, R. 1984. *La noche del destripador*. Barcelona, Plaza y Janés.
- BOURGOIN, S. 1993. *Asesinos*. Barcelona, Planeta.
- BRAVO VILLASANTE, C. 1973. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Magisterio Español.
- BREGER, L. 2001. *Freud. El genio y sus sombras*. Buenos Aires: Ediciones B Argentina.
- BUCKLEY, R. 1982. *Raíces tradicionales de la novela contemporánea de España*. Barcelona, Ediciones Península.
- BÜRGER, G.A. 1981. *Las aventuras del barón de Münchhausen*. Barcelona, Bruguera.
- CABALLERO BONALD, J. M. 2001. *La costumbre de vivir*. Madrid, Alfaguara.
- CAMUS, A.1968. (Teatro). *El Malentendido, Calígula, El Estado de sitio, Los Justos*. Buenos Aires, Ed. Losada.
- CANDEL, F. 1975. *Hay una juventud que aguarda..* Barcelona. (Libros Reno), Ediciones G.P.
- CARO BAROJA, J. 1966. *Romances de ciego. Antología*. Madrid, Taurus.
- CASTAÑARES, W. 1996. "Realidad, Ficción y Representación". En J.M. Pozuelo Yvancos y F Vicente Gómez (eds.) *Mundos de Ficción*. (Actas del VI Congreso Internacional de la AES) 2 vol. Murcia: Universidad de Murcia. I: 445-451.
- 2006. *La televisión moralista. Valores y sentimientos en el discurso televisivo*. Madrid, Fragua.
- CASTRO, A. 1973. *Españoles al margen*. Madrid, Ediciones Júcar.
- CAVALLI SFORZA, L. 2007. *La evolución de la cultura*. Barcelona, Anagrama.
- CELA TRULOCK, C. J. 1951. *Andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su*

familia Texto en *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona.

<http://www.xtec.es/~rsalvo/cela/dossier/2.htm> (19-11-2011)

-“Pascual Duarte, el limpio”. <<http://www.xtec.es/~rsalvo/cela/dossier/2.htm> (19-11-2011)

-1943. “Sobre el concepto de la novela”. *Arriba*. 27 de mayo. Dos entregas, 20 y 27 de mayo.

[Posteriormente compilado en *Mesa revuelta*.]

-1947. *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones*. Barcelona, José Janés Editor.

-1954³. *Viaje a la Alcarria*. Barcelona, E. Destino.

-1957. *Cajón de sastre*. Madrid, Ediciones Cid.

-1959. *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Barcelona, Plaza y Janés Editores

-1959. *La cucaña. La rosa. Memorias. Tranco primero: infancia dorada, juventud siniestra y primera juventud*. Barcelona, E. Destino.

-1960. *Pisando la dudosa luz del día. (Poemas de una adolescencia cruel)*. Barcelona, Seix Barral.

-1963. *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*. Barcelona, Ediciones Destino.

-1964. *Apuntes carpetovetónicos y notas cortas (1941-1956³) Obra completa, Volumen III*. Barcelona, Editorial Destino.

-1964. *Glosa del mundo en torno artículos (1940-1953) Obra completa, Volumen IX*. Barcelona, Ediciones Destino.

-1966. *Poesía completa*. Barcelona, Círculo de lectores

-1969. *Víspera, festividad y octava de San Camilo 1936*. Madrid, Alfaguara.

-1969. *Prólogo: “Algunas palabras al que lo leyere”. Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Barcelona, Destino.

-1972. *Mesa revuelta*. Madrid, Alfaguara.

-1976. Obra completa de Camilo José Cela I *Las tres primeras novelas* (1942-43-44), II, *Cuentos* (1941-1953), III *Apuntes carpetovetónicos. Novelas cortas* (1941-1956), IV *Viajes por España* (1948-1952), V *Viajes por España* (1952-1958), VI *Viajes por España* (1959-1964), VII *Tres novelas más* (1951-1955), VIII *Los amigos y otra novela* (1960-1962), IX-

- X-XI-XII *Glosa del mundo en torno. Artículos 1-2-3-4* (1940-1953) (1944-1959) (1945-1954) (1943-1961). Barcelona, Ediciones Destino. 1976-1989.
- 1977. *La familia de Pascual Duarte*. Edición, introducción y notas de Jorge Urrutia. Barcelona, Planeta.
 - 1979. *Oficio de tinieblas*, 5. Barcelona, Argos Vergara.
 - 1983. *Cristo versus Arizona*. Barcelona, Plaza y Janés Editores.
 - 1984³. *Gavilla de fábulas sin amor*. Con 32 dibujos de Picasso. Barcelona, Editorial Bruguera.
 - 1986. *Cauteloso tiento*. Barcelona, Ed. Lumen.
 - 1986. *El asno de Buridán*. Madrid, Ediciones *El País*.
 - 1987. *Nuevo Viaje a la Alcarria*. Barcelona, Plaza y Janés. Editores.
 - 1989. *En TVE, lo que dijo Cela*. Madrid, Centro de Publicaciones de RTVE.
 - 1989. *Obra Completa. Vol 12. Glosa del mundo en torno*. Barcelona, Ediciones Destino.
 - 1991³. *Desde el palomar de Hita..* Barcelona, Plaza y Janés.
 - 1992. *La familia de Pascual Duarte 50 años*. Recuento de ediciones. Madrid, Ministerio de Cultura.
 - 1993. *Memorias, entendimientos y voluntades*. Barcelona, Plaza y Janés Editores
 - 1994. *El asesinato del perdedor*. Barcelona, Seix Barral. *La cruz de San Andrés*. Barcelona, Planeta.
 - 1994. *Santa Balbina, 37, gas en cada piso y otros relatos*. Madrid, Aguilar.
 - 1995. *La catira. Historias de Venezuela*. Barcelona, Editorial Noguer.
 - 1999. *Madera de boj*. Madrid, Espasa Calpe.
 - 1999. *Homenaje al Bosco II. La extracción de la piedra de la locura o el inventor del garrote*. Barcelona, Seix Barral.
 - 1999. *El gallego y su cuadrilla*. Barcelona, Plaza y Janés.
 - 2001. *Cachondeos, escarceos y otros meneos*. Madrid, Ediciones Temas de hoy.
 - 2002. *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. Buenos Aires, Editorial

Colihue.

CELA CONDE, C. J. 1989. *Cela, mi padre*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy.

CERVANTES, M. de. 1998. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona. Instituto Cervantes. Crítica.

CINTABELDE. 1981. *Romance*. Impreso en Córdoba.

CLECKLEY, H. 1976. *The mask of sanity*. St. Louis MO, Mosby

CONAN DOYLE, S. A. 1999. *El sabueso de los Baskerville, Reaparece Sherlock Holmes y Sherlock Holmes no ha muerto*. Barcelona, Editorial Óptima.

CONDE, A. 2004. *Romasanta. Memorias inciertas del Hombre Lobo*. Barcelona, Destino.

CULLEN, T. 1972. *Otoño de terror* (Jack el destripador). Barcelona, Círculo de Lectores.

CUARTA REUNIÓN INTERNACIONAL SOBRE BIOLOGÍA Y SOCIOLOGÍA DE LA VIOLENCIA. 1999. SANMARTIN, J. (DIRECTOR), RAINE, RESSLER, HARE, SCRAPEC, GRISOLÍA, VÁZQUEZ Y OTROS. *Psicópatas y asesinos en serie*. 15-16 de noviembre de 1999. Centro Reina Sofía para el estudio de la Violencia. Fundación valenciana de estudios avanzados.

DE HOYOS, A. 1953. "Cintas Rojas, Pascual Duarte y el campesino de Cagitán. Un tema, dos libros y un proyecto". *Correo literario*, núm 76, 15 de julio

DELORME, R. 1970. *Los grandes crímenes sexuales*. Barcelona, Sagitario.

DE NORA, E. G. 1958. *La novela española contemporánea*, vol I. Madrid, Gredos.

DE RIQUER, M. 1970. *Aproximación al Quijote*. Madrid, Biblioteca básica Salvat.

DIAZ PLAJA, G. 1980. *España en sus espejos*. Barcelona, Plaza y Janés.

DOMOSLAWSKI, A. 2010. *Kapuscinski. Non-Fiction*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

DOTOR, Á. 1970. *Mujeres célebres*. Barcelona, Bruguera.

DOSTOIEVSKI, F. *Crimen y castigo*. Madrid, Ediciones Alonso.

DUMAS, A. 1973. *La dama de las camelias*. Madrid, Edaf.

ECO, U. 1988. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, Gedisa.

EGGER, S.A. 1990. *Serial murder: a synthesis of literature and research*, en S.A Egger (ed.), *Serial murder: an elusive phenomenon*, Nueva York, Praeger.

ENTRAMBASAGUAS, J. de. 1966. *Las mejores novelas contemporáneas*. Tomo X.

Barcelona, Editorial Planeta.

ESLAVA, J. 1993. *Verdugos y Torturadores*. Madrid, Temas de Hoy.

FARRINGTON, D.P. 1988. “*Social, psychological and biological influences on juvenile Delinquency and adult crime*”, en W. Buikhuisen y S.A. Mednick (eds.), *Explaining, Criminal Behaviour: Interdisciplinary Approaches*, New York, E.J. Brill.

FERNÁNDEZ DE LA HOZ, J. 1880. *Crímenes españoles*. Madrid, Antonio Flores.

FRANK, G. 1968. *El estrangulador de Boston*. Barcelona, Plaza y Janés.

FREUD, S. 1972. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 9 vol.

FRONDIZI, R. 1958. *¿Qué son los valores?* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. 1970. *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

GARCÍA MARQUINA. 1991. *Cela: masculino singular*. Madrid, Plaza y Janés/Cambio16.

GARCÍA-PABLOS DE MOLINA, A. *Víctima, prevención del delito y tratamiento del delincuente*. Granada, Editorial Comares.

-2007. *Criminología. Una introducción a sus fundamentos teóricos*. Valencia, Tirant lo Blanch.

GARCÍA YEBRA, T. 2002. *Desmontando a Cela*. Madrid, Ediciones Libertarias.

GARRIDO GENOVÉS, V. 2000. *El Psicópata*. Alzira, editorial Algar.

-2002. *Contra la violencia. La semilla del bien y del mal*. Valencia, Algar Editorial.

-2006. *El rastro del asesino*. Barcelona, Ariel

-2007. *La mente criminal*. 2007. Madrid, Temas de Hoy.

GIBSON, I. 2003. *Cela, el hombre que quiso ganar*. Madrid, Aguilar.

GIROUX, H. 2001. *La inocencia robada. Juventud, multinacionales y política cultural*. Madrid, Morata.

GODWIN, M. 2006. *El perfil psicogeográfico en la investigación de crímenes en serie*. Barcelona, Alba.

GIRONELLA, J. M. 1961. *Todos somos fugitivos*. Barcelona, Planeta.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. 1947. *José Gutiérrez Solana*, en *Obras Selectas*. Madrid Editorial Plenitud.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. 1990. *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid, Espasa Calpe.

- GOUGH, H.G. 1948. "A sociological theory of psychopathy", *American Journal of Sociology*, 53, pp. 359-366.
- GOYA, ALBERTO. 1849. *Manual del baratero. Arte de manejar la navaja, el cuchillo y la tijera de los jitanos*. Madrid, Imprenta Goya.
- GRIBBLE, L. 1954. *Adventures in murder*. London, Anchor Press.
- GUERRERO, G. 2008. *Historia de un encargo: "La catira" de Camilo José Cela*. Barcelona, Anagrama.
- GUTIÉRREZ SOLANA, J. 2004. *Obra literaria (I)*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2 vols.
- HAUSMAN, C. R. 1987. "Philosophical Perspectives on the Study of Creativity", en S. Isaksen (ed.) *Frontiers of Creativity Research: Beyond the Basics*, Bearly, Buffalo, pp. 380-388.
- HOCURT, M.O. (1962) "The Logical Foundations of Peirce's Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX/2, 157-166.
- ILLIE, P. 1962. *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid, Editorial Gredos.
- IZQUIERDO L. F. "Lo inmoral en la novela". *Levante*, 13 de enero de 1944.
- JUDERÍAS, J. 1974. *La leyenda negra*. Madrid, Editora Nacional.
- KRAUS, K. 1998. *Contra los periodistas y otros contras*. Barcelona, Taurus.
- KREMER, J.V. 1961. *Libro negro del castigo*. Barcelona, Bruguera.
- NIGHTLEY, P. 2000. *The First Casualty*. London, Prion Books Ltd.
- LASCH, C. 1979. *The culture of narcissism*. New York: Warner Brooks. (trad. Esp. de la edición americana de 1991 New York-London, Norton, *La cultura del narcisismo*. Barcelona: Andrés Bello, 1999).
- LÁZARO, Á. 1966. *Rosalía de Castro*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española.
- LEGUINECHE, M. 1999. *Hotel Nirvana*. Madrid, Grupo Santillana.
- LEYTON, E. 2005. *Cazadores de humanos. El auge del asesino múltiple moderno*. Barcelona, Alba.

- LIPOVETSKY, G. 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama.
- LÓPEZ PINILLOS, J. 1975. *La sangre de Cristo. Cintas Rojas*. Barcelona, Laia.
- MACHADO, A. 1936. *Juan de Mairena*. Madrid, Castalia.
- MAINER, J.C. 1968. “José López Pinillos en sus dramas rurales”. Revista *Papeles de Son Armadans*, número 150.
- MAQUEDA ABREU, F. 1985. *Garayo. El Sacamantecas de Vitoria*. Álava, Diputación.
- MARÍAS, J. 1985. *Breve tratado de la ilusión*. Madrid, Alianza Editorial.
- MARLASCA, M. y RENDUELES, L. 2002. *Así son, así matan*. Madrid, Temas de Hoy.
- 2004. *Mujeres letales*. Madrid, temas de Hoy.
- MARTÍNEZ O. 1960. *Cien años y un día*. Madrid, Aguilar.
- MARTÍNEZ RUIZ, E. 1976. *Creación de la Guardia Civil*. Madrid, Editora Nacional.
- MARINA, J. A. 1993. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama.
- MASTERS, B. 1986. *Killing for company. The case of Dennis Nilsen*. London, British Library.
- MORALES SÁNCHEZ, F. M. 1870. *Páginas de sangre. Historia del Saladero I y II*. Madrid Manuel Rodríguez, editor.
- NIETZSCHE, F. 1984. *La Gaya Ciencia*. Madrid, RBA.
- NUÑEZ DE PRADO, G. 1912. *La secuestradora de niños*. Barcelona, F. Granada y C^a Editores.
- OLMET, L.A. y GARCÍA CARRAFFA, A. *Canalejas*. Madrid.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1980. *El Espectador*. Madrid, Alianza Editorial.
- ORTIZ, C. 2007. *Periódico de Extremadura*. “Entrevista a Francisco Espinosa”. www.kaoseniared.net/noticia/entrevista-francisco-espinosa-autor-libro-contra-olvido (12-9-11).
- PALACIOS, J. 1998. *Psychokillers. Anatomía del asesino en serie*. Madrid, Temas de hoy.
- PAPINI G., 1960. *Gog*. Barcelona, Plaza & Janés.
- PARDO BAZÁN, E. 1963, *Obras Completas. Novelas y cuentos*. T I. Madrid, Aguilar.

- PARDO BAZÁN, E. 2001. *Cuentos policíacos*. Madrid, Bercimuel.
- PEIRCE, C.S. 2008. *El Pragmatismo*. 2008. Madrid, Ediciones Encuentro.
- 2010. *El amor evolutivo y otros ensayos sobre ciencia y religión*. 2010. Barcelona, Marbot Ediciones
- 1974. *La ciencia de la semiótica*. 1974. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- 1987. *Obra lógico semiótica*. 1987. Madrid, Taurus Ediciones.
- 1992-1998. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vols. 1 -2. Bloomington, Indiana, University Press.
- PÉREZ ABELLÁN, F. 2002. *Mi marido, mi asesino. Cincuenta casos reales*. Barcelona, Martínez Roca.
- PÉREZ ABELLÁN, F. y PÉREZ CABALLERO, F. 2002. *Diccionario de Asesinos*. Madrid, Espasa Calpe.
- PÉREZ, F. 2010. *Historia de la Psicología*. Villafranca del Castillo (Madrid): Servicio de Publicaciones de la Universidad Camilo José Cela.
- PERSONNEAUX, Lucie. “La búsqueda de la madre en La familia de Pascual Duarte” . Centro Virtual Cervantes, pp. 569-570. Université Paul Valéry.
- <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih...> (28-1-2012).
- PLATÓN, 1986, *Fedro, Diálogos III*, Madrid, Gredos (Trad. Emilio Lledó).
- POPPER, K.R. (1994). *En busca de un mundo mejor*, Paidós, Barcelona.
- QUEVEDO, Juan M. 2009. “Ideología y literatura”. *Boletín PCE (m-l)*, <http://pceml.info/cultura/9-libros/179-ideologia-y-literatura-la-representacion-lit> (25/11/2011)
- QUIRÓS, C.B. de. 1975. *La picota. Figuras delincuentes*. Madrid, Turner.
- RAINE, A. SANMARTIN, J., y HARE, R. D. 2000. *Violencia y Psicopatía*. Barcelona, Ariel.
- REGUEIRO, M. “Fuentes del mundo literario de Camilo José Cela”.
- <http://www.etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd.../Regueiro_Manuel_Diss.pdf.
- (10/07/2010).

- RESSLER, R. K. y SHACHTMAN, T. 1995. *El que lucha con monstruos*. Barcelona, Planeta Seix Barral.
- REOUVEN, R. 1976. *Diccionario de los asesinos*. Barcelona, Dopesa.
- RIESMAN, D. con N. Glazer y R. Denney. 1966 *The lonely crowd: a study of changing american carácter*. New Haven: Yale University Press (Trad. Esp. *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós, 1981).
- ROSAL, J. del. 1943. “Desdichas de un personaje de novela”. *Solidaridad Nacional*, 9 de septiembre.
- RUSSEL, D. 1958. *Best Murder Cases*. London, Faber and Faber.
- SANMARTÍN, J. 2000. *La violencia y sus claves*. Barcelona, Ariel.
- 2002 *La mente de los violentos*. Barcelona, Ariel.
- SANSON, H. 1863. *Misterios del cadalso. Antiguo ejecutor de la justicia de París*. Madrid, Manini hermanos, editores.
- SAMPELAYO, J. 1943. “Clasicismo y juventud en la novela”. *Informaciones*, 18 de enero.
- SCHAFFER, S. 1994. “*Making up Discovery*”, Boden, M. (ed.). *Dimensions of Creativity*, MIT Press Cambridge, 13-52.
- SCHILLER, F. 1932. *La educación estética del hombre*. Madrid, Espasa.
- SCHOPENHAUER. 1970. *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid, Edaf.
- SCHWARTZ, A.E. 1994. *El hombre que no mató lo suficiente. Los macabros secretos del Carnicero de Milwaukee*. Barcelona, Grijalbo.
- SCOTT, SIR HAROLD. *Enciclopedia del crimen y los criminales*. Barcelona, Editorial Ferma.
- SENNETT, R. 1978. *El declive del hombre público*. Barcelona, Península.
- SMITH, S., W. T., y FINKE, R. (eds.). 1997. *The Creative Cognition Approach*. Cambridge, The MIT Press..
- SOBEJANO, G. 1975. *La novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Prensa Española.
- STEMMLE, R. A., y MOSTAR, G.H. 1967. *Sentencias de muerte*. Barcelona, Luis de Caralt.

- SUÁREZ, E. 2005. *El Caso Cerrado*. Madrid, Oberon.
- SUEIRO, D. 1968. *El Arte de Matar*. Madrid, Ediciones Alfaguara.
- Los verdugos españoles*. 1971. Madrid, Ediciones Alfaguara.
- THIEL, R. 1972. *Contra la muerte y el demonio. De la vida de los grandes médicos*. Madrid, Espasa Calpe.
- TUDELA, M. 1970. *Cela*. Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A.
- UMBRAL, F. 1994. *Las palabras de la tribu*. Barcelona, Editorial Planeta.
- Cela: un cadáver exquisito*. 2002. Barcelona, Editorial Planeta.
- URRUTIA, J. 1977. *La familia de Pascual Duarte*. Edición, introducción y notas. Barcelona, Planeta.
- VARELA JÁCOME, B. 1951. *Historia de la Literatura Gallega*. Santiago de Compostela, Porto y Cia.
- VARGAS LLOSA, M. 1971. *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets.
- 2007. *La verdad de las mentiras*. Madrid, Punto de Lectura.
- VAZQUEZ AZPIRI, V. 1976. *El cura Merino, el regicida*. Barcelona. Círculo de Lectores.
- VILLÁN, Javier. 2002. "Mazurca para un genio de las letras". *El Mundo*, 18 de enero.
- LLOPIS, R. 1999. Los Mitos de Cthulhu. En H. P. Lovecraft y otros, *Los Mitos de Cthulhu*, Madrid: Alianza Editorial.
- WEISBERG, R.W. 1999. "Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories". Stenberg R. (ed.) *Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 251-272.
- WAGNER, E.J. 2006. *La ciencia de Sherlock Holmes*. Barcelona, Planeta.
- WILSON, C. y PITMAN, P. 1965. *Enciclopedia del crimen*. Barcelona, Luis de Caralt.
- WOLMAN, B.B. 1987. *The Sociopathic Personality*. New York, Brunner/Mazel.
- ZAMBRANO, M. 1982. *España, sueño y realidad*. Barcelona, Edhasa.
- ZAMORA VICENTE, A. 1962. *Camilo José Cela, acercamiento a un escritor*. Madrid, Gredos.

-1974. *Novela picaresca española*. Barcelona, Noger.

ZUGASTI, J de. 1877. *Orígenes del Bandolerismo. Tomo I*. Madrid, T. Fortanet.

ZWEIG, S. 1952. *Personas y destinos*. Barcelona, Editorial Apolo.

YOUSSOUPOFF. 1929. *Cómo maté a Rasputín*. Madrid, Ediciones Oriente.

12.2. ANEXOS.

BIBLIOTECA BÁSICA DE CAMILO JOSÉ CELA

NOVELA

1942.- *La Familia de Pascual Duarte*

1943.-*Pabellón de reposo*

1944.-*Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*

1951.- *La Colmena*

1953.- *Mrs. Caldwell habla con su hijo*

1955.- *La Catira*. Premio de la Crítica

1962.- *Tobogán de hambrientos*

1969.- San Camilo 1936

1973.- *Oficio de tinieblas 5*

1983.- *Mazurca para dos muertos*. Premio Nacional de Narrativa

1988.- *Cristo versus Arizona*

1994.- *El asesinato del perdedor*

1994.- *La cruz de San Andrés*. Premio Planeta

1999.- *Madera de boj*

ENSAYO

- 1954.- “Ensueños y figuraciones”
- 1957.- “Recuerdo de Don Pío Baroja”
- 1957.- “La obra literaria del pintor Solana”
- 1961.- “Cuatro figuras del 98”
- 1963.- “Diez artistas de la escuela de Mallorca”
- 1963.- “Marañón el hombre”
- 1969.- “Al servicio de algo”
- 1973.- “A vueltas con España”
- 1976.- “Rol de cornudos”
- 1989.- “Los caprichos de Goya”

POEMAS

- 1945.- “Pisando la dudosa luz del día”
- 1945.- “El monasterio y las palabras”
- 1948.- “Cancionero de la Alcarria”
- 1957.- “Tres poemas gallegos”
- 1966.- “Dos romances de ciego”
- 1989.- “Reloj de arena, reloj de sal, reloj de sangre”
- 1996.- “Poesía completa”

DICCIONARIOS

- 1968.- “Diccionario Secreto”
- 1976.- “Enciclopedia del erotismo”
- 1976.- “Rol de cornudos”

LIBROS DE VIAJES

- 1948.- *Viaje a la Alcarria*
- 1952.- *Del Miño al Bidasoa*
- 1952.- *Ávila*
- 1955.- *Vagabundo por Castilla*
- 1956.- *Judíos, moros y cristianos*
- 1959.- *Primer viaje andaluz*
- 1960.- *Cuadernos del Guadarrama*
- 1965.- *Páginas de geografía errabunda*
- 1965.- *Viaje al Pirineo de Lérida*
- 1966.- *Madrid*
- 1967.- *Viaje a USA*
- 1970.- *Barcelona*
- 1986.- *Nuevo viaje a la Alcarria*
- 1990.- *Galicia*

TEATRO

1967.- “María Sabina, oratoria en verso”

1969.-“Homenaje a El Bosco, I. El carro de heno o el inventor de la guillotina”

1999.-“Homenaje a El Bosco, II. La extracción de la piedra de la locura o la invención del garrote vil.

RELATOS Y NARRACIONES CORTAS

1945.- “Estas nubes que pasan”

1947.-“El bonito crimen del carabinero y otra invenciones”

1951.- “El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos”

1952.-“Timoteo el incomprendido”

1952.- “Santa Balbina 37, gas en cada piso”

1953.- “Café de artistas”

1953.-“Baraja de invenciones”

1954.-“Ensueños y figuraciones”

1956.-“El molino de viento”

1957.-“Nuevo retablo de Don Cristobita”

1958.-“Los ciegos, los tontos” (Historias de España)

1960.-“Los viejos amigos”

- 1962.-“Gavilla de fábulas sin amor”
- 1963.- “Once cuentos de futbol”
- 1963.-“El solitario y los sueños de Quesada”
- 1963.-“Toreo de salón. Farsa con acompañamiento y murga”
- 1964.-“Izas, rabizas y colipoterras. Drama con acompañamiento, cachondeo y dolor de corazón”
- 1965.-“Nuevas escenas matritenses”
- 1965.- “La familia del héroe”
- 1965.- “El ciudadano Iscariote Reclus”
- 1971.-“La mancha en el corazón y en los ojos”
- 1971.-“Cinco glosas y otras tantas verdades de la silueta que un hombre trazó de sí mismo”
- 1974.-“Cuentos para leer después del baño”
- 1977.-“La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona”

MEMORIAS

- 1959.-*La cucaña, La rosa*
- 1993.-*Memorias, entendimientos y voluntades*

ENTREVISTAS

1986.- “Conversaciones españolas”

1989. “Lo que dije en TVE”

LIBROS DE ARTÍCULOS

1945.- *Mesa revuelta*

1956.- *Mis páginas preferidas*

1957.- *Cajón de sastre*

1957.- *La rueda de los ocios*

1963.- *Garito de hospicianos o guirigay de imposturas y bambollas*

1963.- *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*

1972.- “La bola del mundo”

1974.- *El tacatá oxidado. Florilegio de carpetovetanismos y otras lindezas*

1981.- *Vuelta de hoja*

1983.- *El juego de los tres madroños*

1986.- *Dedicatorias*

1986.- *El asno de Buridán*

1987.- *Conversaciones españolas*

- 1991.- *Páginas escogidas*
- 1991.- *Desde el palomar de Hita*
- 1992.- *El camaleón soltero*
- 1993.- *El huevo del juicio*
- 1994.- *A bote pronto*
- 1996.- *El calor de la mañana*

12.3. TRADUCCIONES MÁS IMPORTANTES

AL INGLÉS

- 1946.- *Pascual Duarte's Family*. Tr. John Marks. London, Eyre and Spot-tiswoode.
- 1964.- *The Family of Pascual Duarte* . Tr. Anthony Kerrigan. Boston, Little, Brown and Co.
- 1965.- “ “ London: Weidenfeld and Nicolson.
- 1966.- “ “ New York, Avon Books
- 1972.- “ “ Chicago: Bard-Avon.
- 1985.- *Pascual Duarte and his Family*. Tr. Herma Briffault. New York, Las Américas. Bilingual Ed.
- 1961.- *Rest Home* (Pabellón de reposo) Tr. Herma Briffault. New York: Las Américas. Bilingual Ed.
- 1953, 1965.- *The Hive* (La Colmena). Tr. J.M. Cohen & Arturo Barea. London. Gollanz. New York: Farrar, Straus.
- 1983.- *The Hive*. New York: Ecco Press.

1968.- *Mrs. Caldwell Speaks to her Son*. Tr. Jerome Bernstein. Ithaca: Cornell Univ. Press.

1964.- *Journey to the Alcaria*. Tr. Frances M. Lépez Morillas, madison. Univ. Of Wiscosin Press.

1952, 1964.- *Avila* . Tr. John Forrester. Barcelona, Noguer.

1967.- *Madrid* . Tr. Sabine R. Ulibarre. Madrid, Alfauara.

AL FRANCÉS:

1952.- *Avila*. Tr. Pierre Gassier. Barcelona, Noguer

1958.- *La ruche* (La Colmena). Tr. Henry L.P Astor. París. Gallimard.

1962.- *La famille de Pascal Duarte*. Tr. Jean Viet. Paris, Du Seuil. Lausanne, la petite Ourse.

1961.-*Voyage en Alcarria* . Tr. Marie-Berthe Lacombe. Paris: Gallimard.

1968.-*Mrs. Caldwell parle à son fils*. Tr. Luce Moreau Arrabal. París. Denoel.

1973.- *Office des ténèbres* 5. Tr. Claude Bourguignon et Claude Couffon. París: Albin Michel, 1978

1974.- *San Camilo* 1936. Tr. Calude Bourguignon et Calude Couffon. París: Albin Michel.

AL ALEMÁN

1949, 1960.- *Pascual Duartes famille*. Ubers: george Leisewitz, Hamburg: P. Toth. Ubers: George Leisewitz, C.J. Cela uned Gerda Theile-Bruhns. Zürich: Die Arche.

1955.- *Avila* . Ubers: Juliane Wuttig, Barcelona, Noguer.

1961.- *Mrs. Caldwell sprincht mit ihrem Sohn*. Übers: Gerda Theile-Bruhns. Zürich: Die Arche.

1964, 1968, 1988.- *Der Bienenkorb* (La Colmena). Übers: Gerda Theile-Bruhns. Freiburg i. B.: Walter-Verlang. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. München:Piper.

1989, 1981.- *Gensichten ohne Liebe* (Gavilla de fábulas sin amor). Übers: Reiner Specht. Mit 32 Farbill, von Pablo Picasso. Berlín; Propyläen. Dortmund:Harenberg.

AL SUECO

1978.- *Bikupan* (La Colmena). Ovens. Irmgard Pingle. Stockholm, Atlantis.

1947.- *Pascual Duarte*. Alfreds Akerlund. Stockholm. Lars Hokerberg.

1969.- *San Camilos aften, dag och vecka or 1936 i Madrid*. Overs, Irmgard Pingel. Stockholm. Atlantis.

12.4. EDICIONES CLASIFICADAS DE LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE

Ediciones en otras lenguas

1944.- Octubre. *La famiglia di pascual Duarte*. Trad. y prólogo de Salvatore Battaglia. Edizioni Perella. Col. Scrittori d'ogni paese Roma.

1946.- Diciembre. *Pascual Duarte's Family*. Trad. y prólogo de John Marks. Eyre & Spottiswoode. Londres.

1960.- Agosto. *La famiglia di Pascual Duarte*. Trad. Salvatore Battaglia. Einaudi. Turín.

1947.- Noviembre. *Pascual Duarte*. Trad. de Alfred Akerlund. Lars Hökerbergs, Estocolmo.

- 1948.- Enero-abril. *La famille de Pascal Duarte*. Trad. de Jean Viet. En la revista Esprit. París, núms. 141-144.
- 1948.- Febrero. *La famille de Pascal Duarte*. Trad. de Jean Viet. Éditions du Seuil. Col. Pierres vives. París.
- 1948.- Marzo. *La famille de Pascal Duarte*. Trad. y prólogo de Jean Viet. Le Club français du livre- París.
- 1949.- Septiembre. *Pascual Duartes Familie*. Trad. George Leisewitz. J.P. Toth Verlag. (Contiene una nota editorial.) Hamburgo.
- 1960.- Octubre. *Pascual Duartes Familie*. Trad. George Leisewitz, revisada por el autor y Gerda Theile-Bruhns. Die Arche. Zurich.
- 1950.-Noviembre. *Pascual Duarte*. Trad. de Karen Nyrop. Christensen. Westerman. Copenhague.
- 1950.- Noviembre. *De Familie van Pascual Duarte*. Trad. de Raúl Römer. Allert de Lange. (Contiene un resumen de la Breve historia de esta novela, de la 4ª edición en castellano.) Amsterdam.
- 1952.- Junio. *A familia de Pascoal Duarte*. Trad. de Tomaz Ribas. Estudos Cor. Colleção Latitude,nº 1. (Contiene el Prólogo de G. Marañón.) Lisboa.
- 1956.- Abril. *La familia d'en Pascual Duarte*. Trad. de Miguel M. Serra Pastor.Prólogo de Llorenç Villalonga. Atlante. Palma de Mallorca.
- 1960.-Septiembre. *Rodina Pascuala Duarta*. Trad. jarmila Kvapilová. KLHU. (Contiene una nota por Kamil Uhli). Praga.
- 1962.- Enero. *A familia de Pascual Duarte*. Trad. de Vicente Risco. Prólogo de Ramón Otero Pedrayo. Ed. Corriente ilustrada por Xohán Iedo. Ed. Papel hilo ilustrada por Rafael Zabaleta. Vigo.

Ediciones en lengua castellana

1ª 1942.- Diciembre. Editorial Aldecoa. Madrid-Burgos.

2ª 1943. Noviembre. Editorial Aldecoa. Madrid-Burgos.

3ª 1945.- Mayo. Emecé Editores, S.A. Colección Hórreo, nº 23.

(Contiene una *Noticia* editorial.) Buenos Aires.

4ª 1946.- Mayo. Ediciones del Zodíaco. (Contienen la *Breve historia de esta novela*, por C.J. C). *Prólogo* de Gregorio Marañón, Barcelona.

5ª 1951. Diciembre. Ediciones Destino, S.L. Col. Áncora y Delfín, nº 63. (Contiene las *andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia*, por C.J.C., y el *Prólogo* de G. Marañón.) Barcelona.

6ª 1952.- Marzo. Emecé Editores, S. A. Col. Grandes Novelistas (Contiene el *Prólogo* de G. Marañón.) Buenos Aires. (Dice *Segunda edición*.)

7ª 1955.- Enero. Ediciones Destino, S. L. Col. Áncora y Delfín, nº63. (Contiene *Nota a la séptima edición*, por C.J.C., y el *Prólogo* de G. Marañón.) Barcelona.

8ª 1955.-Octubre. Espasa-Calpe Argentina, S.A. Primera edición para la Col. Austral (nº 1252). (Contiene las *Andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia*, por C.J.C., y el *Prólogo* de G. Marañón.) Buenos Aires.

9ª 1957.- Junio. Ediciones Destino, S. L. Col. Áncora y Delfín, nº 63. (Contiene *Nota de la séptima edición*, por C.J.C., y el *Prólogo* de G. Marañón.) Barcelona. (Dice *Octava edición*.)

10ª 1960.-Enero. Ediciones Tawantinsuyu. Festival de la literatura española contemporánea, V. (Contiene una nota editorial y el *Prólogo* de G. Marañón.)

Lima.

11ª 1960.- Marzo. Ediciones destino, S.L. Col. Áncora y Delfín, nº 63. (Contiene *Nota de la séptima edición, por C.J.C., y el Prólogo de G. Marañón.*) Barcelona.

12ª 1961.- Febrero. Appleton-Century-Crofts, Inc. Edited by Harold L. Boudreau, University of Massachussetts, and John W. Kronik, Hamilton College. (Contiene Preface de H.L.B. y J. W. K., *Palabras ocasionales*, por C.J.C, *Introducción de los editores, Bibliografía selecta. Temas de discusión literaria y Vocabulario español-inglés.*) Nueva York.

13ª 1962.- Abril. Ediciones Destino, S. L. Barcelona.

14ª 1963. Septiembre. Ediciones Destino, S.L. Barcelona.

15ª 1965. Julio. Ediciones Destino, S.L. Barcelona.

16ª 1967. Agosto. Ediciones Destino, S.L. Barcelona.

17ª 1968. Agosto. Ediciones Destino, S. L. Barcelona.

18ª 1969. Septiembre. Ediciones Destino, S.L. Barcelona.

19ª 1971. Marzo. Ediciones Destino, S.L. Barcelona.

20ª 1973.-Febrero. Ediciones Destino, S.L. Barcelona.

21ª 1975.- Febrero. Ediciones Destino, S.L. Barcelona.

22ª 1976.-Mayo. Ediciones Destino, S.L. Barcelona.

12.5. LIBROS SOBRE CAMILO JOSÉ CELA

ASÚN, R. 1982.- *La Colmena de Camilo José Cela*. Barcelona, Ed. Laia.

CASTELLET, J.M., DE LA TORRE, G., TORRES RIOSECO, A., y DE LUIS, L. 1962. 177 pp. Monografía biográfico-crítica. Antología. *Camilo José Cela, Vida y obra*. New York, Hispanic Institute in the United States.

- CELA CONDE, C.J. 1989.- *Cela mi padre*. Barcelona, Ed. Temas de Hoy.
- DORSTWER, D. 1975.- *Formas de la novela en la obra de Camilo J. Cela* . Columbia, Universidad de Missouri.
- GUEREÑA, JL. 1974.- *Prosa de Cela comentada* . Madrid, Narcea Ediciones.
- ILLIE, P. 1978.- *La novelística de Camilo J. Cela*. Madrid, Ed. Gredos.
- GUTIÉRREZ, D. 1986.- *Claves para la lectura de La Colmena de Camilo José Cela*. Barcelona, Ed. Daimón.
- KIRSNER, R. 1963.- *Las novelas y los viajes de Camilo J. Cela*. Carolina del Norte, Universidad.
- MARBAN, J.A. 1973.- *Camus y Cela. El drama del antihéroe trágico*. Barcelona, Ed. Pícaro.
- MCPHEETERS, D.W. 1969.- *Camilo José Cela*. Nueva York, Twayne Publishing
- POLO, V. 1967.- 1967.-“Un novelista español contemporáneo: Camilo José Cela” Murcia. Universidad de Murcia
- PRJEVALINSSKY,O. 1960.- *El sistema estético de Camilo José Cela*. Valencia, Ediciones Castalia.
- SÁNCHEZ SALAS, G. 2004.- *Cela: Mi derecho a contar la verdad*. Barcelona, Belacqua.
- SPIRES, R. 1970. *La colmena y la invasión bergsoniana del tiempo novelístico*. Nort Western University
- SUÁREZ, S. 1969.- *El léxico de Cela* . Madrid, Ed. Alfaguara.
- TUDELA, M. 1970.- *Cela*. Madrid, Epesa.
- URRUTIA, J. 1982.- *Cela: La familia de Pascual Duarte. Los contextos y el texto*. Madrid, SGEL.
- VILLANUEVA, D. 1983.- *Camilo José Cela* , Ministerio de Cultura.

ZAMORA VICENTE, A. 1962.- *Camilo José Cela. Acercamiento a un escritor*.
Madrid, Ed. Gredos.

12.6. ILUSTRACIONES

1.- -Primera edición de <i>La Familia de Pascual Duarte</i> en la Ed. Aldecoa, 1942.	Pág. 11
2.- 2ª edición de <i>La Familia de Pascual Duarte</i> en Aldecoa que cambia portada.	Pág. 17
3.-Edición de <i>La Familia de Pascual Duarte</i> a cargo de Jorge Urrutia.	Pág. 35
4.- Primera edición inglesa de <i>La Familia de Pascual Duarte</i>	Pág. 57
5.-Las chicas del arrabal de José Gutiérrez Solana	Pág.107
6.-El Cartel del Crimen, cuadro de José Gutiérrez Solana	Pág.113
7.- Primera edición en lengua holandesa de <i>La Familia de Pascual Duarte</i>	Pág.169
8.-Primera edición en lengua sueca de <i>La Familia de Pascual Duarte</i>	Pág.173
9.- La foto del miliciano de Cerro Muriano, de Frank Capa	Pág.175
10.-Foto exclusiva del atentado a los reyes en su boda	Pág.179
11.- Franco retocado en las fotos de Hendaya	Pág.185
12.- Edición número 14, en castellano, de <i>La Familia de Pascual Duarte</i>	Pág.191
13.- Edición en lengua rusa, con parte de <i>La Familia de Pascual Duarte</i>	Pág. 215
14.- Carmen Maura con un falso garrote de película mal colocado	Pág. 231
15.-Tercera edición en lengua inglesa de <i>La Familia de Pascual Duarte</i>	Pág. 239
16.- Primera edición en lengua china de <i>La Familia de Pascual Duarte</i>	Pág. 299
17.- Escala de Hare, con los ítems para descubrir psicópatas	Pág. 325
18.- Portada del <i>Manual del Baratero</i> que enseña a luchar con navaja	Pág. 343